

L'area di Broca

Semestrale di letteratura e conoscenza

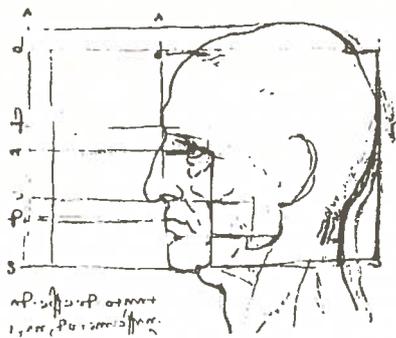
Macchine



Anno XXIV

63

Gennaio - giugno 1996



Direttore responsabile
Mariella Bettarini

Redattori
Nadia Agustoni, Mirco Ducceschi,
Alessandro Franci, Gabriella Maletti,
Paolo Pettinari, Giovanni R. Ricci,
Liliana Ugolini

Redazione
Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze
Tel. 055/289569 - Fax 055/221865

Grafica
Gabriella Maletti

Fotografia di copertina
Kiki Franceschi, *Macchina* (scultura, 1995)

In IV di copertina
disegno tratto da Leonardo da Vinci

Tipografia Emme.Bi.
San Casciano V. P. (Firenze)

Abbonamento annuo: £ 10.000 (estero £ 20.000)
Abbonamento sostenitore: £ 30.000
(l'abbonamento decorre dal semestre in corso e
vale per due fascicoli)
Versamento mediante vaglia postale intestato a:
"L'area di Broca" - c/o M. Bettarini
Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze
(oppure: Casella postale 374 - 50100 Firenze)

Questa rivista è l'organo del Comitato culturale
"L'area di Broca"

Registrazione del tribunale di Firenze
n. 2332 del 9/2/1974

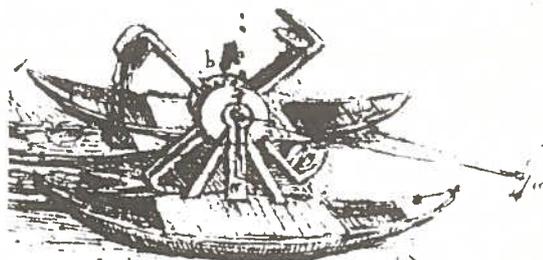
Il tema del prossimo numero sarà *Suoni*.
La redazione si impegna ad esaminare i testi
inviati. Questi dovranno avere la lunghezza
massima di tre cartelle (spazio 2),
preferibilmente accompagnati da
un dischetto MS-DOS IBM compatibile,
e da una breve nota biografica.
I testi per il prossimo numero dovranno
pervenire alla redazione entro il 31 gennaio 1997.
Il materiale inviato non si restituisce.

L'area di Broca

semestrale di letteratura e conoscenza

Anno XXIV, N. 63 - Gennaio - giugno 1996

Gabriella Maletti, <i>Le "nuove macchine"</i>	1
Nadia Agustoni, <i>Le gru e i comunisti</i>	2
Mariella Bettarini, <i>Macchine-mondo</i>	2
Alessandro Franci, <i>La macchina di Tuglienis</i>	4
Gabriella Maletti, <i>L'automobile</i>	5
Liliana Ugolini, <i>Quattro poesie</i>	6
Marosia Castaldi, <i>Non paesaggi</i>	6
Massimiliano Chiamenti, <i>"The machine stops"</i>	7
Loretto Mattonai, <i>Il krak tecnologico</i>	8
Maria Pia Moschini, <i>Due macchine</i>	8
Vincenzo Pardini, <i>La macchina astrale</i>	9
Davide Rosso, <i>Espediente o congegno</i>	10
Alice Sturiale, <i>Macchine all'arrembaggio</i>	10
Gianni Toti, <i>Inenarratronie totiane</i>	11
Paolo Pettinari, <i>Macchine per elaborare testi</i>	11
Mirco Ducceschi, <i>Un disegno</i>	12
Giovanni R. Ricci, <i>Dalla scena multipla medievale...</i>	13
Cecilia Bello, <i>"Finii d'esser Gubbio..."</i>	15
Berlinghiero Buonarroti, <i>A.A.A. macchina celibe...</i>	16
Silvana Folliero, <i>La macchina pensante e gli artefatti</i>	18
Antonello Ricci, <i>Postilla sulla machina come macchina</i>	18
(a cura di M. Bettarini): <i>Tre domande a Pier Luigi Zoli</i>	19
Enrico Bernieri, <i>L'anima e la macchina</i>	19



disegno di Leonardo



"Naturalmente gli omini
desiderano sapere"

Leonardo da Vinci

Le "nuove macchine"

C'è forse una perdita d'innocenza nell'uomo, in questo suo forsennato costruire macchine nuove, "intelligenti" che, in molti campi, servano addirittura a sostituirlo, macchine "ansiose" di fare di più e sempre meglio, imponendosi, per certi versi, con quelle caratteristiche tipiche dell'uomo che egli ha riversato su esse (quasi fossero "replicanti"), ideando macchine "nevrotiche" pur nella loro quasi perfezione.

Per usare un computer occorre "studiare", passare intere notti all'interno della sua "intelligenza", sudare in ogni stagione, assoggettandosi, quasi mai "capendolo". Occorre faticare per essere all'altezza della macchina che, come l'uomo, è pronta a tradire senza alcuna misericordia. Il testo può scomparire immantinente dal video, nascondendosi nei meandri del suo "sadismo". Dove abbiamo sbagliato? A quale rozzo e sofisticato dio (creato da noi) siamo sottoposti?

Non è fuori luogo supporre (e già avviene) che si vadano formando due "classi" ben distinte: quella di chi si nutre ed è padrona del computer e delle sue "ribalderie" - quindi apparentemente inserita nel nostro tempo -, e quella che "non sa", ed è alla deriva; se alla deriva significa non sapere di macchine. E cosa è meglio: la transeunte cupidigia dell' "impero delle "macchine" o chi si rifiuta di seguirne la corsa? Ci si riconoscerà fra caste in questo "tempo di mezzo" (quello che non ha ancora scalzato la vecchia generazione): la casta, chiamiamola così del cyberspazio e quella dell' "utensile". Nel mezzo, per ora, sta chi annaspa, in una verticalità che appare via via sempre più rapida e fredda, che induce ad una fatica di apprendimento che rischia di eludere l'utilità della macchina stessa, salassando chi cerca di raggiungere, con intenti che tradiscono ancora l'umano, "il sistema" nei suoi continui e repentini mutamenti.

Tra le tante "nuove macchine" spicca la videocamera (nuova per l'uso diffusissimo che se ne fa) con la sua apparecchiatura di post-produzione (ora, anche con una scheda inserita nel computer è possibile montare ed elaborare un video) che, pur non avendo ancora costi popolari, permette una creatività simile alla comune macchina da presa, con il vantaggio di una maggiore accessibilità ad un mezzo d'espressione fino ad alcuni anni fa riservato a pochi. La videocamera pare una sterminata pagina bianca, le cui luminosità e potenzialità "accecano" per ciò che al di là vi si intravede: possibilità mai statiche, mai simili, mai compresse, mai "mute" come nella fotografia, ma, anzi, di una generosità che rasenta l'opulenza per l'opportunità di manipolazione creativa che offre. Direi che la videocamera (con il pregio di poter visionare subito quanto si è girato) rappresenta quel linguaggio che più si avvicina alla scrittura, per ciò che le si può "dettare": ritmo, forza, scarti, visionarietà, ironia, paradosso. Macchine. Tortura e benessere. Trepidazione, disorientamento e ricerca della "macchina". Per non parlare della macchina comunemente intesa: l'automobile: casa/sicurezza, libertà, fuga... Macchine utili e nocive. Sorelle e matrigne.

In tutto questo sarebbe augurabile non si perdesse completamente il senso dell'attesa, del mistero, della riflessione: augurabile che non si spendesse tutto di noi, alla rinfusa, incoscientemente, in maniera da smarrire ciò che rimane per riconoscerci e insieme per patire, eventualmente, anche della nostra conoscenza che sempre più s'arricchisce: noi che abbiamo il culto della conoscenza, dell'individualità. Ora si avvertono lontani i richiami alla sosta, all'ozio, alla contemplazione; richiami che non vengono riconosciuti. Nemmeno il cellulare li capta. Per questo stupisce (e stupirà sempre più) un filo d'erba, un animale in libertà. Essi, autosufficienti, dediti alla loro imm modificata natura diventeranno la rarità, il ricordo della nostra buona (e perduta) coscienza. Li ritroveremo forse virtualmente, nel cyberspazio, quando chiederemo agli "internet-therapist" cosa fare della nostra vita.

Con tutto questo non si vuole qui (e i testi presenti in questo numero della rivista lo confermano) manifestare avversione al cosiddetto progresso, né una stolta posizione passatista, anche se va rilevato un senso di disorientamento per quella presenza sempre più incalzante di macchine "efferate", sempre più "decise": questo esercito che trasforma, esalta, fa vivere e soccombere, lontano, però, molto lontano da quei tempi di conoscenza "nostri", prettamente umani, dove uno sbatter di ciglia ha ancora bisogno del tempo necessario per uno sbatter di ciglia. Consapevoli del nostro amore-odio per quelle "macchine" che siamo e saremo costretti ad usare, che muoiono ancor prima di nascere per "esigenza di nuove generazioni", noi consapevoli di RAM e DOS, di MEMORIE che non siano le nostre: che Dio ce la mandi buona. Perché è questa l'impressione: che si sia sopraffatti. Tutto è inferno e non è inferno: ciò che l'uomo ha tentato di superare (i propri limiti, soprattutto la morte) pare che gli si rivolti contro apocalitticamente.

Gabriella Maletti

Nadia Agustoni

Le gru e i comunisti

“Succeda quel che succeda noi sappiamo che in questo lungo e doloroso parto della storia, abbiamo fatto qualcosa, tutto il possibile”

Subcomandante Marcos

Parlare di loro in questo modo è far fuori le cose dal guscio; ti posso schiodare la memoria, è tanto che ci penso e da allora a pensarci questa faccenda pare quasi seria, perché se ne avessi voglia, se smettesse di andarsene in gola - tutta la faccenda delle gru e dei comunisti - diventerebbe una bella storia, un'icona piccola come un fazzoletto. non mettere su quel ghigno, ti rimpicciolisce l'anima - ti svisisce, ti fa sembrare un clown pagato che non fa ridere - uno schifo di tristezza: io (be) ero una cosina furba, un furetto niente male, decisa a pigliarla su bene - felicemente comoda - anche se poi ti cambia la mano al primo giro e senti che stai dalla parte giusta e non ci guadagni niente neanche le illusioni. non sono mai stata di paglia - il mondo era di certo un passo in più: sbagliando si impara. comunque - tutto sommato - sono giorni vicini quelli di cui ridi e quegli uomini e le gru sono un piatto forte per te: la fedeltà a se stessi e le macchine da lavoro imponenti, gigantesche, erano status - inizio. quanti fili di ferro a farli inciampare e impronte bagnate che vorresti tirar via. giocando d'anticipo mi pare di vederli - duri sonori come nelle canzoni di Bruce Springsteen - con la radio accesa e la voce di Mina, dei nomadi o magari qualche volta Juliette Greco - e le canottiere bianche con l'etichetta made in Italy che sembravano quelli del cinema, un po' Visconti un po' fronte del porto ma con le biciclette i più e senza la "macchina" perché le macchine erano ancora "troppo care", ma poi "a lavorare" ne avevano tante - io mi ricordo le gru contro il cielo, altissime, di ferro, che picchiavano nel blu lo rompevamo e strisciavano le nuvole - poi a mezzogiorno lì sotto aprivano le scatole col mangiare e pranzavano battevano le forchette piano, ogni tanto un'occhiata in alto e le gru - che mi parevano proprio super - ferme cuocevano nel sole. sotto quei quintali di ferro parevano indifesi - calzoni blu e scarponi volavano agili intorno alle macchine, facevano e sfacevano - per me in quel muoversi a strappi un piccolo mistero che non tentavo di chiarire. mi dissero alla scuola elementare che le gru erano volatili con le ali molto grandi e per chissà quale accostamento pensai che in fondo tutte le gru si spartivano il cielo. delle gru ricordo la perfezione e di quegli uomini - i comunisti che venivano la domenica con il giornale sotto casa e parlavano di calcio e di partito o di partito e di calcio - rammento invece che usavano la brillantina e se avevano lo scooter qualche volta, ci saltavano sopra immancabilmente i bambini piccoli e facevano a gara - tra di loro con nessuno. quei comunisti, non li sentivi parlare male di qualcosa se non a ragione - non sono mai riuscita a capire davvero dove siano finiti o quando - ma è rimasto uno spazio dove le gru aspettano e pezzi di prati - metà erba metà cemento -



che tagliano le strade statali e ospitano cartelli che prima leggevamo sempre e ripetevamo per scherzo - a memoria. il mondo che ho visto è nato tra le gru e tra le gru e i comunisti - a me non la fanno, non mi convinceranno del contrario - c'è un legame stretto; di tutte le altre macchine non direi mai niente, ma non toccatemi le gru - perché a quei comunisti voglio bene solo a pensarci e quando ci penso li vedo sotto le gru - e che cosa c'entra se poi ho letto Bakunin e campi fabbriche e officine del geografo principe russo Kropotkin che non sapeva le gru ma andò per la steppa e studiò molto e molto - tanto da rimanere simpatico a tutti ma non agli zar. infine - L'AMERICA, l'america degli united states of - in bianco e nero pubblicità, ragazzi belli a costruire grattacieli l'etichetta bene in vista dei blue jeans, la brillantina e la fruit bianca - sullo sfondo appena fuori quadro pareva di intuirle quelle macchine - gru che grattavano via il cielo o facevano il solletico agli angeli - miti laggiù e quaggiù angels. per Km di asfalto rombano i motori, la radio esplose - caccia la malinconia.



disegno di Leonardo

Mariella Bettarini

Macchine-mondo

“Qualunque peso sarà appiccato alla rota, il quale peso sia causa del moto d'essa rota, senza alcun dubbio il centro di tal peso si fermerà sotto il centro del suo polo; e nessun strumento che per umano ingegno fabbricar si possa col suo polo si volti, potrà a tale effetto riparare. (...) O speculatori del continuo moto, quanti vari ingegni in simil cerca avete creati! Accompagnatevi con li cercatori d'oro”

Leonardo da Vinci, *Codice di Madrid I*

Cuna. Incunabolo. *Incubatrice*. Incubi il mondo, tu, settimana? L'incubi in una macchina (materna, termica, circolatoria), disperato bambino fuor di pancia? La vita incuba ancora sé o sei già dentro l'incubo respiratorio?

“No - grido - no, la mia testa!” *Sente, pensa* di morire un giorno con la testa spaccata dentro una *macchina*. Testa come una palla che rotola fuori dal campo. *Macchina* come bara.

“Già - volando - già gli uccelli...” Il bambino Leonardo, là tra gli olivi, pensa le sue *machine* e *specialmente* quella da volo: dedaleo sogno.

È a tratti che il *trattore* terrestre s'impenna: appaiono allora cutrettole, corvi, le code degli scoiattoli. Si mette a sbuffare il trattore osando. Osando salire il duro pendio. *Nell'uso il trattore sa*.



Bambina con trottola. Bambina con (vecchio) cerchio. Bambina con biberon. Bambina con *parlante bambola*: è la sua prima macchina? La matrigna del suo divenire? Del suo folto penare di futura non-madre? Parla la pancia? Parla? Arca ventriloqua. Ventriloqua macchina.

*

“Che ne pensi del *treno*? Che ne dici del treno?”. Rispondo bene, rotondo. Il treno è nelle mie rètine. Il treno mi guarda.

*

Maturata (si sa), maturata al buio, è la *macchina che dà punti*: figlia della Meccanica, putativa madre delle (oceaniche) sorelle che vissero cucendo a pedale, pedalate elettriche, meste.

*

L'ava, bisavola della tua *bicicletta*: c'era un ometto sui trampoli che saliva un piccolo pedale e s'issava su. Che grande tondo mondo di ruote!

*

Vennero poi le cugine: a motori. Le rosse. Le fiammanti. Contemplavano i campi da due lunghi manubri, come *Easy rider*. *Blade runner* era di là da venire.

*

Era sensuosa. Era florida. Era sublime. Era quotidiana. Era d'acciaio. Era bollente. Era di bollente acciaio. Suonava. Fischia-va. Stupiva. Vaporeggiava. Era la *vaporiera del caffè*. Era venuta la sua era - io ragazza.

*

Com'è. Com'è? Tecnica. Industriale. Meccanica. Elettrica. Informatica. Cibernetica. Telematica. Fisica. Chimica. Matematica: com'è la macchina e la sua storia? Dimmi com'è? Di grezza gloria? Di dura atarassia? Di che?

*

Valorosa e prode, la *fotografica* ha corpi diversi, diverse mansioni, diverse fatalità. La prima che vidi era di non scuri capelli e forti mani. Fotografava. Scienziata, artista, tecnicamente duplicava sé, duplicava me (d'amore), duplicava (smagata) il mondo. Entrava e usciva dalla materia. Avvicinava ali, frontoni, fronde. Spalancava fronti. Ne caddi innamorata come mai d'altra macchina. Da allora ho le sue filigrane nella mente, fotografie nel corpo, nell'anima senziente, sensuale.

*

E un orologio non è una macchina? Una ghigliottina non è una macchina? Un periscopio non è una macchina? Un cannone non è una macchina? Una mongolfiera non è una macchina? Una macchina non è una macchina? Non ha i colori di una macchina? La forma di una macchina? I diritti di una macchina? I doveri di una macchina? Le preoccupazioni di una macchina? Le gioie, i dolori di una macchina? La morte, la vita di una macchina?

*

Leva. Carrucola. Cuneo. Verricello: semplici macchine. Semplificando fino a complicare la vita, come si raggiunsero le grandi macchinazioni e come fecero i macchinisti (gli ottici, i radiologi, i piloti, gli elettricisti, i meccanici) a strigliare le loro macchine come buoni cavalli? Tra ANIMALI e MACCHINE c'è CAOS. Tornio a mano. “Tornio stamani o non tornio più”.

*

Le macchine, ormai, sono le nostre appendici, le nostre complici, nostre mani, nostri piedi, nostre gambe, nostre frattaglie. Merce d'uso e di scambio. Filamento e frammento. Firmamento che illumina di qua.

*

Macchine macchine macchine. Cinema cinema cinema. La parola meccanica. Il suono meccanico. La meccanica vista. La malia, l'illusione cinetica. Il movimento in moto. La proliferazione. Macchine macchine macchine.

*

Macchine che producono macchine, che producono macchine, che producono macchine, che producono macchine, e così all'infinito.

*

Tele: prefisso macchinoso, suon dell'immaginario, immaginifico Nume: in moto (nel futuro) Macchina.

*

Il primo? Gutenberg. Poi monotypes, linotypes, rotative: *macchine da giornali, da libri*. Giornalisti. Scrittori. Più angosciati? più schivi?

*

I creativi, gli inventivi stilarono inventarii (ma spesso di tortura). E allora: motrici, termiche, elettriche, a combustione interna, a combustione esterna, operatrici, idrauliche, trasmettetrici, utensili (e tra queste: fresatrici, molatrici, affilatrici, segatrici, levigatrici, limatrici, piallatrici, brocciatrici, alesatrici, rettificatrici...). Macchine vive e morte. Ce n'è un sacco e due sporte.

*

Il telefono: macchina? Che ne so! So solamente com'è macchinoso, goloso di me l'infantile telefono. E come inghiotta i *ma*, e come ingolli i *se*...

*

Rasoi, barometri, vecchie carcasse. Motori, bielle, giunti, bilanceri, bronzine, ruote dentate a casse. Che ce ne cale, infine? Salvatrici? Ruine?

*

Ah, ma la mia *macchina da scrivere* è un pan di Spagna. La mia (ex) macchina da scrivere è una vera cuccagna. Sforna parole, mi accende come un sole, alluzza la mia area di Broca. Senza di lei sarei un cervello morto, sarei assai meno di una videoscrittura... Aduvatrici e tiranne, ho amato le mie macchine com'hanno amato me. Quanto ho pigiato il mondo sulle mie macchine. Quanto vi ho diteggiato la mia vita: rompiabbraccia, poi elettriche, ora con dischi e *files* e un menu che s'apre a ballerina.

*

Ventilare le rose si può, *ventilatore*? Per quante ore? E se invece di rose fosser ore spinose? Il (falso) moto che tu fai dell'aria non per questo mi rende men sola, solitaria.

*

Campanello, hi-fi, vecchio grammofoono (ora disco compatto), batterie, cuffie, chitarra elettrica, *walk man*, altre *macchine/suono*: il rumore del mondo fatto musica, la musica del mondo fatta macchina. Il suono, la parola, una sera che passa ad ascoltarli.

*

Macchine mediche: dentro il mio occhio laser, RX nei polmoni, nel fegato batiscafi, lunghi sguardi sullo schermo nel *gaster*, trapano per i denti (violenza, aria compressa), una magnetica risonanza m'echeggia il cranio, una tomografia lo affetta. Doppler, holter, ECG (avvocati dei battiti), macchine del respiro, iperbariche camere, monitoraggi, sonde nel corpo, fini, mezzi, rimedi, chimiche per saper verità, macchine che contrastano, che predicano morte.

*

Orrendamente, al mondo la morte si dà anche per macchine: *macchine della morte*. Macchine di tortura. Morte per mezzo

d'uomini che usan macchine per dare morte. A morte le macchine di morte!

*

Infine: ciminiere, fabbriche: depressi? oppressi? (massa di donne e uomini in quegli inferni. Secoli degli orrori). Fax, PC, Internet (massima Dea): beati? liberi? Esse: sventura e luce, adiuvazione e fraude, laude e maledizione, beneficio e jattura. Canto, "pianto e stridor di denti". Non finiscono più, le macchine. Non finiscono di stupefare. Non di fare. E noi? Le seguiremo? S'eterneranno esse? Noi andremo?

Alessandro Franci

La macchina di Tuglienis

Silvestro Tuglienis, nonostante avesse girato mezzo mondo, non aveva mai visto niente di simile.

Pensò subito ad una "macchina"; ma cos'era in verità? Perché si trovava nel suo bosco? Da quanto tempo?

Dopo la frana di novembre era spuntata da sottoterra: larga, squadrata, metallica. Un edificio sprofondato o riemerso.

Non era un'astronave; nulla che ricordasse l'aerodinamica.

Da quel giorno Tuglienis non si dette più pace; all'inizio fu tentato di avvisare i carabinieri, poi non lo fece.

Smise di mangiare e di dormire; le notti stava incollato ai vetri della finestra fissando i cupi contorni del bosco, come si aspettasse un bagliore improvviso... che "la macchina" volasse via. Ritornasse da dove era venuta; perché tutto sommato il Tuglienis, che di cose ne aveva viste tante, era certo che quell'edificio metallico incastrato nel terreno, non appartenesse a questo mondo.

La "macchina" era lì, ferma, in mezzo al bosco, come una roccia, una montagna. Silvestro Tuglienis, alla finestra; insonne, digiuno. Avrebbe accettato tutto, ma non una macchina grande come una villa, scura, scagliata là come un fulmine.

Dopo lunghi giorni di attesa, di sudori caldi e poi freddi, di febbri, di paura, Silvestro Tuglienis riprese lievemente appetito; colpi di sonno, durante la giornata, lo facevano come svenire. Progressivamente, accompagnato da un moderato benessere, prese a prepararsi varie ed elaborate pietanze; la sera iniziò a coricarsi presto e a prolungare sempre più spesso un buon sonno fino alle prime luci.

Nei giorni che seguirono, Tuglienis si recò sempre più spesso al bosco; le prime volte contentandosi di vederla, la "macchina"; osservarla da lontano, in seguito invece avvicinandosi sempre più; a sfiorarla, a toccarla, indugiando con le dita sulla lamiera, sentendo, con sorpresa, non un contatto freddo e duro di metallo, ma una liscia e temperata materia. Ogni giorno andava lì, si avvicinava, a volte sfiorava la superficie liscia e scura, altre volte invece si fermava a qualche metro, la guardava.

Ad una certa ora della mattinata, il sole forava le chiome delle betulle e a chiazze illuminava il metallo. In quei punti, la "macchina" sembrava muoversi, sussultare; come avesse un fremito.

Una mattina, Tuglienis, dopo una buona dormita e altrettanto buona colazione, arrivò fino alla "macchina" elettrizzato, come ad un appuntamento importante per la sua vita.

L'erba alta, in certi punti si era adagiata sopra la superficie scura della "macchina". Adagiata, coricata. Foglie larghe o strette si spostavano lungo buona parte del grande blocco: ci scivolavano sopra.

Silvestro Tuglienis sfiora la superficie, scosta le foglie e si trova nella "macchina".



È dentro. È nella "macchina".

Sembra non saperlo; c'è fresco, subito fresco di cantina; poi fresco alpino; ancora brezza marina.

C'è proprio una cantina. Anzi c'è la cantina! La sua cantina; quella della vecchia casa. Con la polvere, le cose che un tempo cercava, tutte, anche quelle che non aveva mai trovato, quelle che sperava, allora, di trovare; c'erano proprio tutte. Da piccolo e successivamente, nel tempo, in quella cantina, le cose le aveva sempre cercate. Sono lì, davanti a lui adesso, disseminate tra la polvere, ma riconoscibili.

Poi appena Tuglienis non vuole appena distrae il pensiero, la cantina scompare; forse per questo motivo, oppure perché inavvertitamente o in un lapsus sfiora un tasto lucido, di ottone, levigato; sfiora la rotondità in un movimento lentissimo e la cantina non c'è più. Ora è in campagna, poi subito in montagna. Il muschio, l'odore acuto delle muffe umide attecchite alle rocce; in montagna. Quella montagna grigia e verde che aveva, ormai da anni, solo nel ricordo, depositata nella mente e non più nella vista. Ora è lì nelle altezze sotto il cobalto dei cieli e nel cotone delle nubi.

Tuglienis non crede che ciò sia possibile. Immagina non sia possibile trovarsi in montagna, dentro una macchina grande come una villa, un palazzo o una città intera, in una macchina apparsa un giorno nel suo bosco. Non è possibile - si dice -, pensa si tratti di allucinazioni. Forse è impazzito, crollato in un oblio momentaneo o durevole, morto.

Vi sono scale, nella macchina; scale che scendono o salgono, scale e corrimano in legno, ottone, marmo. Tasti, maniglie, pulsanti. Luci intermittenti o fisse, alternate nei colori, per lo più rosse e verdi, ma anche gialle o bianche opache.

Non percepisce un solo rumore, nei momenti che la "macchina" si rivela come tale, nei suoi colori metallici, nelle luci, nei tasti, leve o altro, non un rumore, niente; come se la sua sosta nel bosco fosse pietra, sasso inanimato; solo nelle mirabili rivelazioni che appaiono agli occhi dell'uomo, solo allora, come ad ogni cambio di scenario in un teatro, i corrispettivi suoni o rumori si fanno vivi, si fissano nell'aria, colpiscono le orecchie di Tuglienis. I profumi aleggiano in scie o folate.

Silvestro Tuglienis sale le scale; le scende, sfiora i metalli, le luci, tocca le leve, preme pulsanti, gira chiavi o rubinetti; a volte qualcosa sembra che inneschi un meccanismo di avvio, come un basso gorgoglio di motore; come se un giro di chiave o un pulsante premuto, inviassero in una sconosciuta sala macchine un segnale. Tuglienis a volte crede di partire, di mettersi in movimento.

Continua a salire le scale, le sale ininterrottamente, inspiegabilmente va, di gradino in gradino, verso l'alto; un sopra infinito, un piano che sta oltre ogni piano.

Altre volte scende.

Ci sono stanze, sale, ampie sale, piattaforme, piazze.

I soffitti sono alti; fili, cavi gommati, lunghe matasse variopinte ornano i soffitti come stucchi.

C'è una luce diffusa uniformemente, come all'aperto, ma tenue, sufficiente. Non ci sono zone d'ombra, solo luce sufficiente.

Non sa Tuglienis, ora, da dove sia entrato e dove si trovi.

Continua a seguire i corridoi con matasse al soffitto come stucchi, nel silenzio, in quella luce sufficiente, con passo né troppo lento, né frettoloso.

L'ECO DELLA STAMPA
dal 1901 ritaglia l'informazione

Per informarvi su ciò che la stampa scrive sulla Vostra attività o su un argomento di Vostro interesse

Per informazioni: Tel. (02) 76110307 r.a. - Fax 76110346

Gabriella Maleti

L'automobile

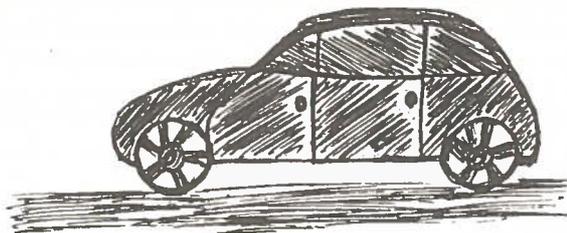


Il vecchio, come ogni mattina, scese lentamente le scale e si trovò fuori, nel cortile, accanto alla sua vecchia automobile. Essa stava lì, immobile da anni, a generare ormai la ruggine, con quella sua parte sinistra sforacchiata da colpi di fucile, dacché, in un'alba, un nugolo di cacciatori insensibili l'aveva presa similmente a tiro a segno, e nel livido della prima luce le aveva massacrato lo sportello, da cui, nel tempo, un colore rossiccio pareva essere colato come pianto, lasciando lo spettro delle sue scie mollusche. L'uomo aprì lo sportello che si spalancò a fatica, e respirando pesantemente sali, sistemandosi al posto di guida. Ancora una volta osservò attentamente il cruscotto, ogni manopola, vedendo tutto dalla solita nebbia, dove ogni contorno sembrava spacciato, e la leva del cambio un pugno nel petto. Il vecchio avrebbe voluto mettere gli occhiali, definire quell'interno di automobile definendosi, ma chiuse invece gli occhi, abbandonandosi al sedile. Quanto tempo aveva passato lì sopra, quante albe aveva scontato osservandole degnamente dal posto di guida, e quel rumore, quel motore che lo consolava portandolo nell'impresa mistificatoria della corsa che si esalta, che si spende: vana. Ah vento aria, tutto fugge, s'accoscia dietro la nuca che sente il freddo, per incidersi stabilmente, affinché rimanga incastonato nell'esiguità e nella lungaggine della memoria. Vivere con l'automobile. Patire per un suo battito anomalo, per la sua età, per ciò che si cancella andando, all'interno del suo pallore e delle bruciature estive, quando il cuore batte per il caldo e per la temerarietà dell'automobile che fende strade, le vede prima di noi, le culmina, e d'ogni struttura arborea fa nelle corse qualcosa di epico, di già eroicamente vissuto e imprevedibile, conciliabile solo con l'apparire delle colline che recano etruschi e danno tregua, nel silenzio elementare di ciò che rinviene.

Il vecchio fece brrrr brrrr con le labbra, schiacciò i pedali, percorse il volante in una lenta carezza. Poi, sporgendosi dal finestrino, urlò un nome, disse: "Sei pronta?". Si udì: "Eccomi!", e la vecchia apparve sull'uscio, vestita a festa, con la borsa in una mano e nell'altra un sacchetto di plastica pieno di cibo e bevande. "Hai portato da bere?", chiese il vecchio. La donna rispondendo si entrò nell'automobile e dicendo che c'era anche del caffè richiese lo sportello. Sospirò sedendosi, mentre lui le chiese se per caso non fosse già stanca: la testa? Era vuota, la testa, disse lei, vuota, e poi sorridendo chiese dove andiamo, abbandonandosi al sedile. L'uomo fece un segno vago col capo, poi disse siamo in ritardo, e poi cominciò a fare a lungo, con la bocca, il rumore dell'automobile. Sali quel suono, uscì dal finestrino, ed era simile a quello di un neonato che si intratteneva con la propria pace. "Perché non partiamo?", chiese la vecchia. L'uomo rispose che il motore era come un bambino, andava scaldato, non lo sapeva oramai? Poi, complice, disse: "Ora partiamo". Il vecchio partì e tutto di lui divenne automobile. Le labbra vibravano: brrrrrr, le mani percorrevano il volante, i piedi schiacciavano i pedali, il corpo accompagnava l'automobile nelle curve. Ogni tanto l'uomo guardava dal finestrino, diceva alla donna: "Guarda laggiù!". Sorrideva. "Dove?", chiedeva lei. "Là!, quelle robinie, e poi quei cipressi, e le rose canine, alla tua destra". La vecchia guardava e si commuoveva e diceva com'era tutto bello: quante colline, e i casali grigi con la loro ferrigna serenità. Sorrideva la donna, empiendosi gli occhi, il cuore. Poi il vecchio fermò l'auto, scese andando a cogliere una rosa canine per la donna (strappò invece due erbe giallognole dal cortile), e dicendo guarda com'è pura e indicandole i quattro petali sfumati di rosa, le disse dei quattro petali, e dicendole della loro grazia e ancora della loro purezza, gliela diede, e lei la osservò da vicino, la raccolse in grembo, tenendola come il segreto dell'esistenza. "Stai bene, vestita così", disse l'uomo, e lei abbassò d'un poco lo sguardo, guardando la rosa, sorridendo. Ma quanto caldo, ora, all'interno

dell'automobile. Che ora era? Sono le due del pomeriggio, disse la donna, ma erano le nove della mattina. "A quest'ora non gira nessuno, vedi", disse soddisfatto il vecchio, "troppo caldo, dammi un po' da bere, solo noi in questo verde, su queste strade deserte". La donna disse che era veramente straordinario, anzi, disse che sentiva addosso una condizione di purezza. Purezza? Quale? Come? Passandosi una mano sulla fronte per togliere la leggera bruma di calura, la vecchia disse che la purezza di quei viaggi era rappresentata da tutta quella natura, transitata dalla loro modesta automobile, e da loro che, ogni volta stupiti, apparivano da una loro innocenza che solo lì, in quei luoghi e in quelle condizioni diveniva visibile, apparendo forse come un premio (meritato?), facendo di essi gli strumenti della loro parte d'innocenza. E anche quei panini schiacciati nel sacchetto non erano, in fondo, che una forma di minimo svago, una modestia che li ripagava con un senso assoluto di libertà. Liberazione dai dolori, dai dubbi, dalle imposizioni. Gli occhi dell'uomo, stupiti, osservavano a destra e a sinistra, a volte riempiendosi di lacrime che non erano vere lacrime, ché il vento li faceva lacrimare, mentre la donna, ogni volta, gli diceva della sua preoccupazione per tante lacrime. Poi la donna gli diceva sei un ragazzo.

"Guarda!", sussurrò ora l'uomo, spalancando gli occhi, trattenendo il respiro. "Guarda", ripeté, "un'upupa!". L'uccello camminava beccando al bordo della strada, mostrando la sua cresta che a tratti si allargava per poi richiudersi. "Dio mio", disse la donna, "un'upupa! Mai vista da così vicino!". "Non ci ha sentiti", disse l'uomo, "seguiamola piano...". E cauti, nell'automobile che a loro pareva andasse a passo d'uomo, ma era ferma, seguirono a guardare incantati, increduli che tanta armonia potesse manifestarsi davanti a loro, a quegli occhi che tanto avevano visto e niente avevano visto. L'uccello proseguì nel suo cammino, spigolando qua e là, per un tempo che apparve infinito, e poi, all'improvviso, volò, e i vecchi lo seguirono trepidi, e con rimpianto, fino a che non scomparve nel verde. Allora la donna disse andiamo, e il vecchio fece un brrrr forte, diede gas, facendo tremare le labbra nello sforzo, e l'automobile finse di correre per fargli piacere, mentre la vecchia raccomandò all'uomo di non correre: sempre intemperante, nonostante l'età!, ma non voleva, lui, uno di quei saporiti panini che stavano sul sedile di dietro? E poi un buon caffè? Il vecchio disse no e poi disse forse e poi ma sì, mentre guardando dal vetro s'accorse del buio di un temporale. Aprì di più gli occhi che, nella luce del mattino, avevano davanti solo un muro, da che l'automobile era stata spinta inservibile in quell'angolo del cortile. "Dio, che acqua verrà!", disse, guardando la vecchia, "ma siamo al coperto", la rassicurò, passandole una mano sulla testa. "Non ho paura con te!", mormorò la donna, stringendogli una mano. Poi un fulmine e un tuono li fecero sobbalzare, ed essi dissero di udire una pioggia fitta, ma tanto fitta, mai sentita, mai vista così fitta, e la vecchia consigliò allora l'uomo di fermarsi al bordo della strada, lì con le ruote nell'erba, nel crepitio dell'acqua sul tetto. I due vecchi strinsero gli occhi rannicchiandosi sui sedili, qualcuno forse li stava chiamando, non era una voce, quella?: volsero con sospetto il capo attorno, ma non videro che rami bui e scossi, non videro che vento e una giovane nebbia che li stava circondando. "Moriremo qui?", chiese l'uomo. "Ci chiamano?", disse la donna, serrando tra le dita la rosa canine. Serrando i due fili d'erba. L'uomo non rispose, ma, ad occhi chiusi, accarezzò l'interno dell'automobile: tutto quanto poteva accarezzare, e girovagando incontrò un braccio della donna e una sua mano che strinse, e lei che, tremante, aveva piegato il capo.



disegno di Gabriella Maleti

Liliana Ugolini

Quattro poesie

Macchina

Parte da leva, fune, la ruota
nostri denti, in dissidenti
urti e inclinazioni
la conclusione è in gesta.
L'idrauliche, l'eoliche,
le conviventi termiche
cedono passi antichi,
l'evoluzione è netta.
Macchine genitrici di consumi
rendono arrese il sollevare
del globo. (Nostri tepori,
inerzie, costrutte e castrazioni).
Immerse ci immergiamo
d'ausili irrefrenabili, tenzoni,
macchina corpo, macchine del gomito,
annullo e salvazioni.
L'ossimoro è evidente
e l'equilibrio
è frangere il perfetto

Aereo

Sinergia che m'inficchi
abbracciata in cinghie
sugli spalti poltrone
delle uscite (di sicurezza)
scinte, che m'incuti nolente
la precaria graffite bianco/nera
d'una sorte in lunotto sconvolto
d'un uccello di botto (terrigno
animale quale io sono) che m'immerge
di sguincio in simbiosi vapori
(e nei pori ho sudori d'ombre)
che mi vedi furori
e m'aggrappi nel niente
dei motori, che mi slacci
nell'ali in sofismi di soglie
in doglie e contrazioni,
mostri l'occhio a l'oblò,
virato spazio, sorvolato
a vette di stupori,
innevato ai cristalli,
stura a sgorgiarsi più su
d'altezze eterne
e cado, sotterro, canto
svolo e vale trovarmi
in metempsiche d'aquila
sul tuono che m'immerge dono

La lavatrice

Lo zig oblò che nuota
centrifughe di panni
connota l'aut di me
e mi consente le conserte
braccia e lo spazio d'un biro.



La fatica nocchiera a torchi
e nocche, scalcia quiescenze
in foto d'Alinari
e lavatoi stampano donne in pietra
polsi macigni e tisi.
E zag rimestamento dei minuti
salassa in saghe noi,
le sparizioni. Sciaborda
lo sciamano mio satrapo,
mio tutto, nel rullo del finale
strizzato (mio tempo regalato)
suffragio al taumaturgo paritetico
nella proposta a stele,
come eroe, trionfo d'arco
d'onore, dono d'ore

Video scrittura

Il testo che mi nasce è nel gioco
di scrivere sul tasto, la videata
assioma d'un contatto. Un' intesa
sorpresa d' "un attendere prego"
un sibilo da niente, sottilmente
un diniego, e mi ritrovo
la carezza anteriore d'un cervello
macchina a dismisura di misura
mi smemoria in dischetto.

Pavento marionetta lo sfuggirmi
di mano, percorso d'informatica
in distronico virus e sul teso
del nervo o della corda
sto sulla stecca ad orecchio di violino
che l'oltre, insito al fulgere dell'io,
divarichi sull'oppio semidio
emisfero infundibolo d' "un attendere prego"

Marosia Castaldi

Non paesaggi

Macchina celeste

Nemmeno fermo il cosmo celeste nemmeno universo nemmeno rumore nemmeno silenzio nemmeno energia rapporto funzione né trasformazione né moto né vento né buio né luce nemmeno si muovono astri pianeti stelle galassie né stanno ferme nemmeno ruotano attorno ad un sole terra pianeti né si modifica più la materia né si trasforma in altra energia nemmeno ferma la macchina tace aspetta immensa infinita sospesa che venga un'ora né l'ora viene nemmeno l'insegue. nemmeno un sogno appena vissuto un moto apparente una macchina in sogno nemmeno motore nemmeno che muove nemmeno che è mosso che scorre che sta nemmeno stelle pianeti materia nemmeno ricordi né mobile vita nemmeno tempo né spazio né moto nemmeno rapporto tra elemento e elemento nemmeno nascita morte lavoro nemmeno si muove la macchina tutta nemmeno il tempo va avanti poi indietro né scoppia deflagra si riproduce nemmeno finisce in un buco nero scompare si annulla non c'era non c'è.



Macchina da scrivere

Nemmeno giacciono nemmeno immote nemmeno si muove la mano che scrive il non paesaggio del mondo perduto nemmeno toglie ogni oggetto o parola che si frappone tra sé e l'orizzonte nemmeno mette parola e parola a riempire lo spazio tra sé e l'orizzonte nemmeno Olivetti Lèxicon ottanta nemmeno Elettrica Remington Electric nemmeno IBM nemmeno Macintosh nemmeno tasti né rulli carrelli nemmeno dischetti segni parole né inchiostri memorie né lingue alfabeti né archivi arroccati dentro la fronte sulle pareti infinite del mondo nemmeno maiuscole nemmeno minuscole nemmeno finestre né windows né word nemmeno interlinee ritorni né nastri né margherite caratteri spazi né tabulatori né marginatori né carte piastrine né hard disk né battute tastiere né ruote né accendere spegnere né il sogno di un pazzo che scrive il mondo da fuori da dentro. Nemmeno è scritto nemmeno si scrive nemmeno macchina che lo scrive nemmeno mondo nemmeno perduto nemmeno stato nemmeno mai nato nemmeno alito polvere furia nemmeno il vento è passato da qui.

Macchina del corpo

Se la grande fabbrica a un tratto cedesse se cuore polmoni cervello funzioni se insieme smettessero di funzionare se il meccanismo ad un tratto inceppasse non si rialzasse né si sedesse se il sangue fermasse la corsa improvviso se ossigeno più non avesse il motore se quella che un tempo chiamaste persona era una macchina che elaborava ricordi dolori sogni pensieri moti silenzi affetti cadute salite passioni se ha sceso salito le scale le strade se le mani ed i piedi rispondendo a un comando del grande sistema nervoso centrale andavano in giro spostavano cose percorrevano il mondo l'infanzia la vita. Se da dentro o da fuori un colpo di arma un colpo di cuore. Se la chiamassimo questa la morte la macchina spenta finita sfinita che non si siede non si alza respira non solleva le braccia non parla non dorme non sbaglia non ride. Se dicessimo un tempo c'era la vita se dicessimo un tempo c'era la morte se questa la chiamassimo vita

La Scrittura

rivista letteraria trimestrale

REDAZIONE

Antonio Stango editore - Corso Duca di Genova, 92
00121 Roma - Tel. (06) 56.46.313
Fax (06) 56.46.314
E-mail A.Stango@Agora.stm.it

DIRETTORE EDITORIALE

Antonio Stango

RESPONSABILE

Idolina Landolfi

Una copia lire 8.000- Abbonamento a quattro numeri
lire 24.000 - Conto corrente postale n. 89633002
intestato a La Scrittura- Corso Duca di Genova, 92
00121 Roma

Massimiliano Chiamenti

"The machine stops";-))

Mariella sent letter invitandomi a un paio di p sul tema della macchina ho pensato all'inizio di usare dizionari lessici repertori enciclopedie testi di antiche e recentissime poesie poi ho preferito come lampo passare alla macchina delle macchine internet e ho aperto la homepage del server che ci mette un po a caricare poi sono andato sui tools e ho cercato il motore di ricerca yahoo indispensabile e carino perche voglio diggidare machine e poi vedere ma ho trovato un link di lincaggio autogestito valido con SEARCH FOR INTERNET GROUPS dove si può parlare nei forum virtuali con persone che stanno chissà dove (e tu mi parlavi delle tue letture cyberpunk in un vicolo ma erano i tuoi occhi il tuo futuro e la mia verita) e tu digiti una parola chiave che in questo caso e MACHINE e poi si vede HTTP: // www.nova.edu/Interlinks/cgi-bin/news-list.pl? machine e poi appare INTEREST GROUPS MACHING:MACHINE...uhmmmmmmmmmmmm... ci sono ben 51 gruppi per ogni tipo di macchina WIDE AREA INFO SERVICE VISION LIST UNIX WIZARD LANG LUCID ITI SALAD cioè un insalata??;-) no e la ARABIC COMPUTING DISCUSSION perche la parte del leone la fa il quindicipercento degli aventi un PC computer ordinateur o la vettura bagnole car automobile appunto macchina macina macinino da caffè DUAL PERSONALITIES e ELECTRONIC MUSIC la musica fatta con le macchine a me interessa la musica e mi interessano le macchine per queste due pages e allora e ok perche per due punti passa una sola retta ma per un punto ne passano infinite e dunque cerchiamo li ??? macchine intergrafiche avanza INTERGRAPH IP NETWORKING ON DEC MACHINES argomenti cioe TOPICS MISCELLANEOUS come un codice miscelaneo e dunque il manoscritto miniato ipertesto programmato e variato con tasti e testi CYBER LIST? banalita mi butto nella MAILING LIST EMUSICL sento il disco rigido che carica che gira la N pulsa che carica che gira che pulsa la N che carica che gira... la macchina e si naviga si surfa si sbuffa si scuffia si va di bolina in rete UN SOLO MONDO UNA SOLA RETE cantavo io tre anni fa in anticipo coi tempi come chiunque abbia meno di venticinque anni THIS IS A SEARCHABLE INDEX ENTER SEARCH KEYWORDS e io procombero io solo ci scrivo vi arrivo ci sbatto non lo so vorrei scrivere ahahahahah nel NET parole oscene contumelie e vane orribili promesse e diffonderle come torpido gonfiore di mani e di urli e didone morente languente scrittura automatica WEB circumnavigare lo monno colla reta che irretisce e irredenta progredisce e digito VOICE.....****si e piantato tutto qualunque tasto schiscio non succede nulla THE MACINE STOPS come in quel racconto e allora il GHOST IN THE MACHINE LA DISCONTINUITA 4 waths the difference? potenza memoria elasticita esperienza sentimento numero dei sensori vita durata scacchi velocita afterlife concepimento errore dolore velocita finezza gusto mente cervello cuore anima culo piede amore protesi replacement THE MACHINE STOPS e allora mariella io non potro dir nulla dei link e dei percorsi concolori THE MACHINE STOPS SUPERHIGWAYTRASH non potro dir ma udro la... THE NET KEPPS U CLEAN

FUTURE SHOCK

Pubblicazione di saggistica e narrativa di fantascienza

Direttore editoriale

ANTONIO SCACCO

Responsabile

LUCIANO NARDELLI

Abbonamento a tre numeri L. 15.000 da versare sul c.c.p. n. 12257705
intestato a "Future shock" c/o Scacco, via Papa Giovanni Paolo I -
n. 6/M-A - 70124 Bari

Loretto Mattonai

Il krak tecnologico

La macchina è là, in attesa che il passo verso di lei divenga sottile, affrettato, quasi un percorso forzato.

Sul filo che ti fa viandante, sospeso sopra il baratro delle parole a scroscio, oscilli e tremi: la penna è l'asse di equilibrio cui ti aggrappi, nel lento avanzare senza scarpe senza suola.

Tanta gragnuola non tocca la macchina-idea, forza indecifrabile, il più recente krak tecnologico nel deserto della metafisica, abitato dagli ultimi predoni balbettanti riguardo a un fine a un mezzo.

La penna è il tuo bastone, sempre più corto, via via che si consuma l'inchiostro policromo: il sangue il seme il siero. Se aumenti il moto, il camminare, talora macchie più scure di un vuoto di pensiero si spandono sulla pagina endemica che sempre vuoi voltare.

All'interno del krak (l'ordigno che, in un tempo senza tempo, fu creatore di linguaggi uccisore di grida) si sussurra esista una comunità di innumerevoli parole tutte uguali, in possesso di luminosi diritti ben alti sopra il suolo, legate a doveri identici e veloci quanto la luce (ci attraversano quegli abbagli ultravioletti, avvertibili specialmente nei giorni sereni e perfetti).

La penna sbanda con te se il tuo cuore è solo, condivide il tremito delle tue mani, è il loro appiglio: pronta ad inciampar tra le dita o a mischiarsi con esse o a sporcarti le unghie, se le unghie e i polpastrelli di darsi alla materia hanno bisogno.

E pur nello scrivere si procede, anche se zoppi o senza gambe (con veloci ruote di rima o con un periodare, il cigolio continuo di un carro più pesante).

Molto da vicino i tasti della macchina non appaiono le tattili finestre di un universo cieco, ma ferite da cui lampeggiano gli archi dei primi quesiti: è freddo? caldo? estate o inverno?

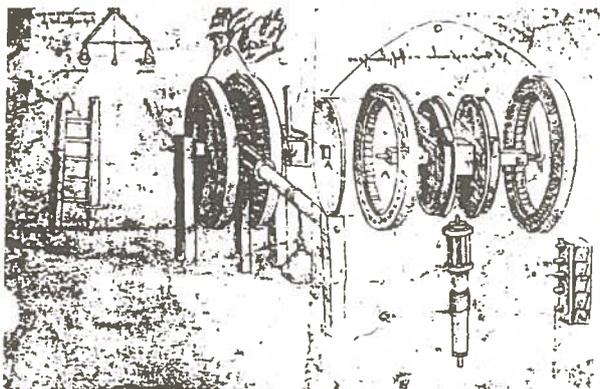
Ora, per la prima volta, tu compi un giro completo attorno al krak. Al tempo stesso la penna scrive intorno ad esso senza tregua, dopo aver tentato invano di tracciar segni di sfida su quelle superfici lucide, colme di memorie, vuote del loro perpetuo compiersi.

Là dentro forse si apre un infinito in cui fugge ogni spazio, oppure si accalcano poverissime forme senza neppure addosso lo straccio di un suono...

In ogni caso la tua penna ha deciso di iniziare stanotte il duello: un'ordalia che adoperi lame di parole e la tua carne a scudo, in un corpo a corpo che vada avanti a oltranza.

Il krak ancora non parla, né si nasconde: probabilmente un computer interno (l'anima sua dannata) suggerisce si tratti senz'altro di un assedio, o ipotizza si tenti di prenderlo per fame, e nulla teme.

Oppure irraggiungibile un dio lo va rassicurando che la vittoria spetterà ancora una volta alla distanza.



disegno di Leonardo



Maria Pia Moschini

Due macchine

*

Nel covo alcova,
cerco il filo che pende
dal verticale foro,
poi lascio che lo strappo
incalzi (breve).
Dall'alto, in filamenti,
piove l'idea del riso prigioniero,
il marchingegno spruzza scintille
sul viso che ritorna bambino.
Presto il corpo si avvolge
in serpentelli, foglie,
perde legno il sarcofago
e le mani, sull'ombelico oblò,
sentono il riso che dall'interno
esplode in sussulti leggeri.

MACCHINA DELL'ILARE GORGHEGGIO

Ah Aha ha
sull'acca muove il verde pizzicato,
l'orecchio soffia un translucido
olè.

Istruzioni per l'uso:

Per riprendere fiato,
coricarsi sul fianco in forma d'uovo
aspettando il rimbalzo del finale.
Poi estinguere il tutto
con un acido scatto.
(In modo naturale)

Macchina dell'ilare gorgheggio

*

Due volte al dì, in segreto,
muovo i suoi bracci astrusi,
entro nel semicerchio
col piede che dà il via.
Lento l'abbraccio stringe
fino al cuore, scheggia
la solitudine in frammenti.

La MACCHINA DA ABBRACCIO SILENZIOSO
chiude i confini all'ansia che dilaga:
amabile tenaglia, batte

PAT PAT

sulla spalla sinistra (si fa per dire),
si affanna in tremolii vivaci
a carpire quel breve movimento
che ti spinge a morire
un millimetro al giorno.
In movimenti austeri
si stempera la sera: porge
il servo di scena il bel lacrimatoio,
contando goccia a goccia



il pianto solitario (o il compianto).

Istruzioni per l'uso:

Senza elettricità, girar piano la ruota in senso orario.

Il tempo dell'abbraccio è volontario.

Macchina da abbraccio silenzioso

Vincenzo Pardini

La macchina astrale

Io so che la mia vecchia macchina ha una memoria; e, forse, anche qualcosa di più. S'avvicina ai trent'anni. Può dunque dire d'avermi conosciuto giovane di belle speranze, cosa che lascio naturalmente pensare a lei, visto che le mie speranze sono come le farfalle che muoiono non appena hanno dischiuso gli occhi al sole. Ma la mia vecchia macchina m'ha insegnato a darmi un contegno, a non parlare di me stesso. Vuole sia all'altezza del suo rango di ammiraglia blu, profili d'argento, paraurti lucenti, tappezzeria rosso sangue. Poi il rombo: un ruggito soffocato da un accozzar di ferro contro ferro, che innesca una tensione di correnti e di cinghie. Le sue lamiere m'hanno fatto da guscio e da corazza; fra di esse si sono estinti parte dei miei giorni. Ci siamo incontrati un meriggio di pioggia triste e disoccupato m'innamorai di lei, che sostava in un garage dell'usato. Sebbene non avessi soldi, riuscii ad acquistarla. Firmai cambiali, imparai un mestiere. Lei, grande e blu, un blu di mare nella tempesta, non passava certo inosservata. Le dedicavo molto tempo. Con carta vetra, un vecchio pugnale, le toglievo lo sbollatore di ruggine, il cui tarlo le gonfiava la vernice e le perforava la carrozzeria. Dove non riuscivo io, sopperiva il carrozziere. Che coadiuvavo. Non m'andava di lasciarla sola. Ho sovente avuto l'impressione che i suoi fanali, accessi o spenti, mi guardino. A suo modo, implora non l'abbandoni nelle mani di sconosciuti. Fra me e lei c'è un'intesa che non trova riscontro in nessuna logica; forse un arcano tutto da decifrare. In passato abbiamo viaggiato molto; e quando ripenso a paesaggi, città, monumenti non posso che esserle grato: li ho conosciuti grazie a lei.

Durante uno di quei viaggi, tra saliscendi di montagne a picco sull'Oceano, credo d'aver veduto com'er avvenne l'alba della Creazione: Dio vagava sull'oscurità delle acque, allorché un suo sguardo dissipò le tenebre. Fu giorno. La mattina di quel mio viaggio un bagliore d'arcobaleno incise il cielo viola, fu luce all'istante. Una luce senza che ancora fosse sorto il sole. Felice e disperato sentii che Dio m'aveva guardato, m'era vicino come l'aria o la terra. I vetri della macchina splendevano.

Al termine delle mie notti di lavoro, essa era ad attendermi. I suoi fanali mi porgevano il benvenuto. Un giro di chiavi e le luci del cruscotto bisbigliavano: "Andiamo, andiamo a casa che hai sonno".

Bambino, provavo per le macchine una vera e propria venerazione: sopra di esse correvo incontro all'orizzonte; e, l'autista, assolveva a un ché di magico e di solenne.

Ho preso tardi la patente, e l'ho presa perché lei me l'ha imposto. Voleva le stessi dentro. Passavano gli anni, ma le cure che le dedicavo non hanno permesso alle intemperie di deteriorarla troppo. Mi piaceva sia l'odore della sua meccanica, di morchia e di metallo, di grasso e di olio, di benzina bruciata e di gomme

surriscaldate, sia quello di fiori secchi dell'abitacolo. Irritato o depresso, per via di questa vita, usuraia implacabile, salivo su di essa e vi rimanevo ore. Pensavo. Leggevo. Ammiravo il tramonto al di là dei colli e delle chiome dei pini. Tramonti lenti e stanchi, ma anche rapidi e allegri. A seconda dell'umore del sole. Può infatti accadere che egli sia deluso di noi. E ce lo dice.

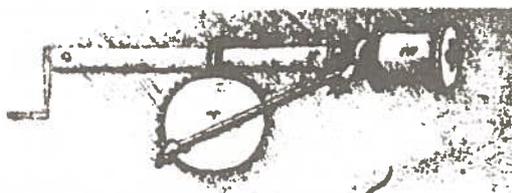
M'erano intanto accadute cose insolite.

Tramite posta, una mattina, mi pervenne una contravvenzione: era stata elevata alla mia macchina lungo una strada a me sconosciuta. Pensai trattarsi di un errore della polizia e pagai l'ammenda senza dare all'avvenimento alcun peso. Un mezzogiorno d'estate, nel cortile sotto casa, giunse una pattuglia di carabinieri: circondata, armi in pugno la vettura, uno di essi le accostò una mano alla mascherina: volle sentire se il motore fosse stato caldo o freddo. Era freddo. Non aveva viaggiato. Fui lo stesso convocato in caserma: dal numero di targa che avevano i militi, risultava che poche ore prima, a bordo d'essa, s'erano dileguati i rapinatori d'una banca. Il maresciallo che m'interrogava, alto, magro, calvo e gli occhi chiari e gelidi, minacciò di sbattermi in galera non gli avessi raccontato, per filo e per segno, cos'è che avessi fatto negli ultimi tre giorni. Poco o nulla. Ero rimasto a letto. Ammalato. Non mi credette, ma mi lasciò andare. All'arroganza, capii gli era subentrato lo smarrimento.

Il principale dell'azienda in cui lavoravo, asserì d'aver veduto la mia macchina in una galleria, lunga e buia, dell'autostrada nei pressi di Lugano. Nonostante gli spiegassi di non essermi mai recato da quelle parti, egli insisté nella sua versione, fino ad aggiungere: "Mi ha affiancato un attimo su di una curva, per poi balzare via al pari di una scheggia". Benché la sua fosse stata di cilindrata superiore, e moderna, non era riuscita a tenerle dietro nemmeno un istante. Non trovando a ciò spiegazione, mi fu consigliato di rivolgermi a un medium. Il quale volle gli portassi la macchina di venerdì sera. Piccolo e scarno, le occhiaie fonde e un ché di evanescente nella persona, il medium, salitovi sopra, la mise in moto. Dopo un attimo di raccoglimento, sortì: "L'ombra, o se vogliamo l'essenza di questa automobile, viene di quando in quando prescelta da qualcuno, che defunto, torna in forma astrale. E vi compie viaggi in spazi che a noi incarnati non è dato vedere. Pochi sanno che di giorno e di notte le strade sono transitate da vetture fantasma, guidate da spettri anche illustri. Non hai, tuttavia, niente da temere. L'entità che s'impossessa della tua macchina è da tempo uno spirito felice; lontano da noi, è vicino a Dio, capisci?".

Lo so, sono argomenti difficili da spiegare. Infatti non li spiego, li racconto. Dirò allora che sebbene da anni disponga d'una nuova macchina, di lei, la prima, non sono riuscito a disfarmi. La tengo in garage, addirittura avvolta in una cappotta. È l'arca della mia gioventù. Nell'accensione del suo potente motore, nelle sue accelerazioni, affiorano echi, voci, facce di donne che tra i suoi sedili mi hanno amato.

Qualche tempo prima di dipartire, volle viaggiarci mio padre. Ma di lei, specie riguardo alla manutenzione, me ne occupavo io. Non lo avessi fatto avvertivo si sarebbe sentita ingannata. Non voleva stessi sempre dentro l'altra; mi voleva lei, nel suo grande e morbido interno. Adesso, nei sogni, mio padre viene a trovarmi a bordo di essa: lucida e splendente: un corpo siderale, aduso a girare tra le galassie. tale l'intensità di quelle immagini, che mi desto e scendo in garage. Nell'abitacolo respiro il profumo del babbo, ossia: quello del dopobarba col quale, al mattino presto, lui si aspergeva la faccia dopo che si era rasato. Il motore della macchina emana invece uno strano, lievissimo calore. Dico questo non tanto per svelare un segreto, quanto per coprirne un altro di cui, almeno adesso, non posso riferire.



disegno di Leonardo



Davide Rosso

Espediente o congegno

pensiero carente

mi hanno chiesto di riflettere sulle macchine.

a dire il vero, non ne so molto, non mi sono mai documentato seriamente. sono andato a cercare l'etimologia della parola *macchina* e ho scoperto che per i greci antichi assumeva il significato di *espedito o congegno*.

ho letto da qualche parte, di recente, che il cristianesimo coincide, socialmente, con l'evoluzione della tecnica e l'*inaspirarsi* dei domini delle macchine e che l'uomo occidentale è tanto cristiano quanto è *tecnico*. questo rapporto mi ha dato molto da pensare.

anch'io possiedo una macchina, un'autovettura. mi sono patentato subito a diciott'anni. non sono mai riuscito ad andare in moto, ma in macchina non ho avuto nessuna difficoltà. mi insegnava mio padre in un piazzale della F.I.A.T., di domenica mattina.

per me *macchina* significa quasi esclusivamente *autovettura*. non sono capace di generalizzare cose di questa natura, quindi mi limito ad andare nel traffico cercando d'essere il meno occidentale possibile. che so, procedo lentamente, tutto sulla destra, non do retta se mi suonano o mi gesticolano, insomma non raccolgo provocazioni di nessun tipo.

ma mi rendo conto anch'io, provinciale solo perché l'ultima Ferrari non mi suscita nessuna emozione, che il mondo sta andando veloce, che la gente lo segue e insegue con inerzia, come se nulla fosse, un mondo dove tutto è bello o grottescamente bello o artistico solo perché è grottesco.

ora, io non dovrei nutrire dubbi su certe cose, perché ho una cultura scientifica, ossia un diploma scientifico. uscito dalle medie con la voglia di continuare a giocare a pallavolo, con in testa frasi sibilline nei miei riguardi come *il ragazzo è tendenzialmente divertito da ogni cosa senza uno specifico interesse per qualcosa*, completamente incosciente ho frequentato un liceo scientifico come tanti, con tanti ragazzi come me che quando si sentivano chiedere di svolgere un tema dal titolo *Che cosa ne pensi dell'evoluzione tecnica?*, restavano bocconi sul banco freddo pensando in che modo dire in casa che il tema era andato male.

ma, cenni biografici a parte, sono convinto che la tecnica abbia presa sull'uomo per il fatto che anche quelli scettici come me - ma più che scettici, cauti -, ne traggono il loro vantaggio o comodo.

mi piacerebbe chiudere con una domanda, ma non me ne viene nessuna. solo questo: ho venticinque anni e comincio adesso a rendermi conto che faccio parte di un mosaico assolutamente parziale e imprevedibile; dovrei esserne sconcertato, dovrei nutrire la voglia di fare qualcosa, ma tutto tace dentro di me, eccetto che la poesia.

il mondo vada. la gente continuerà a non sapere nulla, continuerà ad avere opinioni generiche e talvolta assurde. la tecnica, le macchine, il 2000 fa già paura a certi che conosco... mah...

etimo

espedito - *ofelismo*.
c'è la vilipesa,
distanza numerata
ai bordi del guidatore.
Notte; notte che si appoggia
sulla schiera...
Parlami esci dal nudo,
il congegno è una risma.

quattro macchine

1.
viene dal rapido confine del podio,
esplora ogni traduzione, ogni
delicata vacanza. è prelibata
o vocazione, è l'intolleranza: il
politeama delle menti.

2.
ma l'acume è il congegno. il tempo
presente, giovinezza, gioielleria.

3.
macchine che io non sogno; tecniche
disabitate, invernali,
a lungo sotto cortina, mia
inidoneità di scimmia,
rondine teschio.

4.
se non fiatare, se non
nella perdita sofisticata dei metalli imposti, se non
delicato l'autoveicolo
nelle conclusioni delle sillabe,

se non
iolamacchina.

Tre obiezioni

1.
È ancora appropriato, esordio
di luce però cedente.
Mio movente della tecnica,
si sta come di sera
le macchine dietro le baracche.

2.
Debutto ora di fiato e ceta
luce e larva che vanisce.
Ma convessa driade nel clima
riflette le creste i ricami
della macchina.

3.
Camion, signore, è paterna abulia:
seme d'equilibrio - tecnica predicata,
profezia nel presente. Io la osservo,
preoccupato.

Alice Sturiale

*Macchine all'arrembaggio** (storia matta)

Per le strade si vedono molte macchine che strombettano e strombazzano. Le persone spendono per comprare questi oggetti rumorosi che viaggiano per le strade, ma chi pensa a loro?

Un bel giorno, mentre le strade formicolavano di mezzi stradali, le macchine, passandosi segnali con i clacson, decisero di trovarsi la notte seguente in via di Circonvallazione per trovare un modo di ribellarsi agli uomini.

Dopo un po' di riflessione scovarono il sistema di infastidire le persone, durante il loro sonno, strombazzando e facendo confusione a più non posso. Così realizzarono il loro progetto la notte stessa.

Nessuno dormì in quella infernale notte, né poté protestare contro quell'immane branco di macchine indiatolate. Così da



quella terribile notte il codice stradale mise la proibizione di usare i clacson appena si facesse buio.

A tutt'oggi bisogna osservare questo articolo del codice, ma le automobili, sempre sottomesse dagli uomini, continuano imperterrite a strombazzare anche di notte.

(18 aprile 1992 - cl. III elem.)

* Il brano è tratto da *Il libro di Alice* (Polistampa, Firenze, 1996)



disegno di Alice Sturiale

Gianni Toti

Inenarratrone totiane

Lavoratori

Come cavalli fossero volanti i cavalli al trotto si levarono nella mia stalla stanza da lavoro, e non potei più, non lavorare, non scriver lettere alla periferia dell'impero che fu, ma sopra questi supercavalli doveti montare, dopo l'altro uno al volo mi prese e con la criniera fra i denti scavalcai e poltrone e schermimini, imboccai corridoi sghimbesci e alle mie spalle lasciai cucine e tinelli, nei dormitori svegliai anche i consognanti affidati alla mia veglia da pagina, e poi, su pianerottoli e rampe fin nella piazzetta intasata dalle otto-ruote e dalle quattro-pale, ormai tutti coelicotteri siamo e dalle finestre in volo usciamo per correre al lavoro e al neg-otium entrando per finestre negli uffici volanti sulle città volanti delle nazioni che ogni mattina salpano dai continenti alla deriva di questo pianeta che dal suo asse galattico sembra stia ormai staccandosi prima che il sole collassi a stella di neutroni e poi nana, sia pur gigante, diventi e buco in fine, ma a cavallo io, a cavallo del mio equestre pensiero me ne vado, io che macchinerie soprassalto e di soprassalto sveglio gli ultimi personaggi addormentati nell'unico sogno planetario, e via, tutti a cavallo, sui poetocotteri che, confessarlo devo, coelicotteri sono, mille antenne si appendono ai trolley-galaxy e andiamo, andiamo al lavoro, al lavoro, al lavoro, al neg-otium, al neg-otium, ma galoppando, galoppando, almeno galoppando.

Nanità inane

La flottiglia dei sottovascolari che naviga nel mio corpo non è rientrata. I rilevatori amici miei non specificano nulla. Stanno con occhi e falangi incollate ai nanomacchinismi e aspettano che arrivino segnali nuovi dalle chiglie piccole quanto miliardesimi di metro. Drexter e Sinisler manipolano le porte *not* e *hand* (*not x and y*) e scarbinano.

[Certo,

lo so, o dovrei sapere, soprattutto capire. Asseriscono tutti che si tratta di nanomacchine concettuali, in fondo, data la piccolezza quasi inconcettuale della flottiglia, ma è strano che ne parliamo e adesso ne scriviamo come se.

[“Migliaia di persone che vivono in questo momento non moriranno mai” o, meglio, immoriranno caro Chillicot, mi ha appena proclamato Penser di Proximworth. E io sto soltanto sognando di liberarmi dalla infinitesimale flottiglia perduta nei miei capillari.

[Ho appena sentito Helper che informava Manfeyn sulla possibilità che la nanoflottiglia, incaricata di vagare nel corpo di Chillicot per invadere le mie cellule cancerose, riarrangiare il mio DNA, distruggere virus e batteri ostili, divorare i depositi del mio grasso in eccesso, insomma non farmi più morire, questa mia nanoflottiglia sperduta, così infinitesimale perché ridotta da enorme a meno enorme a grande a piccola a minima dalle “macchine degradanti” fino alla nanodimensura, questa nanoflottiglia male detta, detta proprio male, sento che dicono. Mi male dica, mi dica male, e inverta i processi, ricresca, dai miliardesimi di metro ai milionesimi ai millesimi ai metri, che bisogna portarmi fuori dal nanotrone, si angoscia Helper, perché fra poco molto la flottiglia perduta riemergerà, fuori dal mio corpo, fanno per dire, e continuerà a crescere, ad infinitum, prima di perdersi negli oceani galattici, tanto dilatandosi che alla fine nelle sue griglie ripasseranno le lattee, ma io intanto, io intanto ascolto il rombo della nanomacchina concettuale e tremo in ogni mio nanopensiero.

Paolo Pettinari

Macchine per elaborare testi: divagazioni sui testi letterari

Negli ultimi anni si sono fatti sempre più numerosi i testi che, per esistere e circolare, fanno a meno della stampa e della carta, servendosi invece di supporti elettronici come dischetti e CD, e di mezzi di trasmissione come la posta elettronica. Sembra infatti che il computer, nell'evoluzione delle tecnologie comunicative, vada piano piano sostituendo il libro a stampa con altri modi e altri mezzi tuttora misteriosi. I testi ci si presentano instabili e precari: dapprima nascosti, si rivelano poi in forme ben più immateriali di quelle fissate su carta, e le parole non hanno più una loro fissità, uno status in qualche modo definitivo, ma possono essere cambiate e spostate, distrutte e risuscitate, alterate e sconvolte in qualsiasi momento e da chiunque.

Un poeta che decida di pubblicare una sua raccolta di versi su dischetto mette in circolazione dei testi condannati a rimanere provvisori. L'autore elabora al computer le sue poesie, dà loro una formattazione che consenta di leggerle nel modo migliore, decide spazi e forma grafica in modo che ogni cosa sia funzionale al significato dei testi, poi memorizza il tutto su disco e lo mette in circolazione, per esempio dando il file a un'amica. L'amica accende il suo computer, avvia il programma di elaborazione testi, apre il file ricevuto e comincia a dargli un'occhiata. E' possibile che il suo programma sia diverso da quello dell'amico poeta, e allora deve convertire i testi operando una prima modifica. E' anche possibile che la formattazione e la forma grafica dei testi non le piaccia e decida di mutare qualcosa, modificare degli spazi, centrare i titoli. O forse una frase le sembra difficile da comprendere così com'è, e allora aggiunge una virgola o due punti. Può anche succedere che inavvertitamente cancelli una parola o un intero verso: se non se ne accorge, il testo sarà semplicemente più corto;



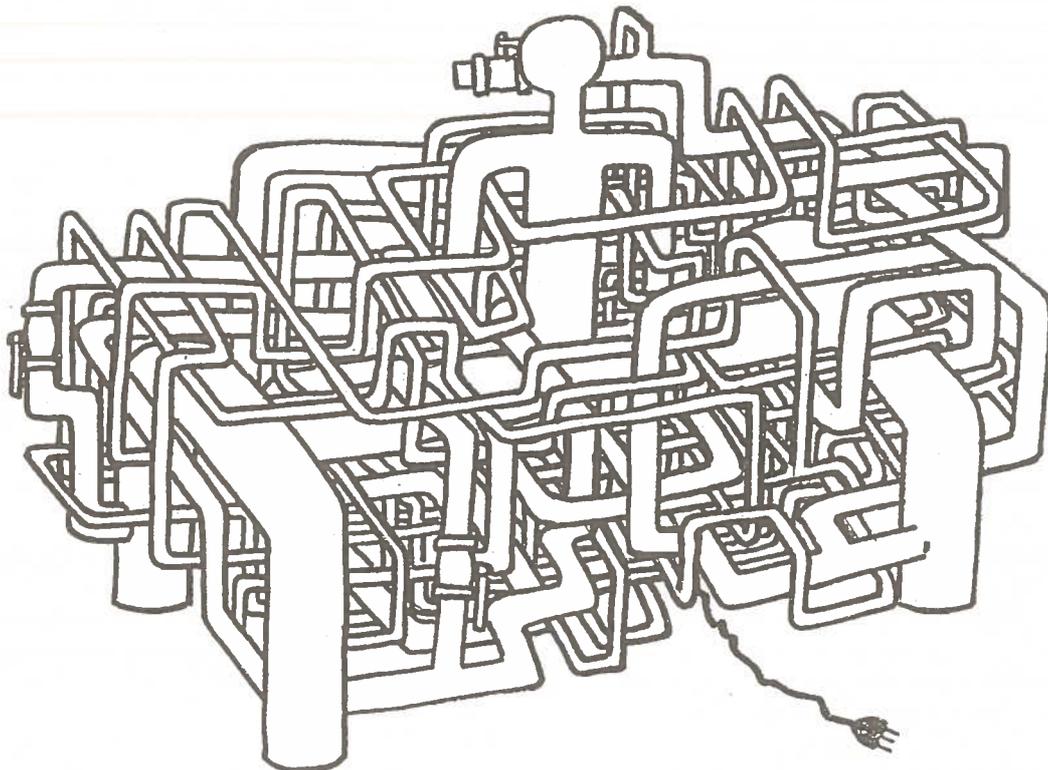
se invece se ne accorge, potrebbe anche ripristinare il testo con delle parole differenti da quelle cancellate (lei si ricorda quelle, ma invece erano altre). Alla fine della lettura, per non perdere la nuova formattazione, memorizza il file con tutti i cambiamenti apportati, volontari e involontari. Così facendo produce una nuova versione di quella raccolta di poesie, che sarà anch'essa provvisoria, perché nel momento in cui lei darà il nuovo file a un altro amico, quest'ultimo potrebbe apportarvi ulteriori modifiche... e così via ad ogni passaggio di mano. Se fossimo devoti al mito del testo originale, se credessimo nella sacralità delle parole scritte dall'autore, nel loro essere in qualche modo verbo divino, dovremmo augurare a quel poeta di non avere lettori elettronici, e dovremmo convincerlo a fissare su carta, se non nel bronzo, i suoi testi.

In realtà la mitizzazione dell'autografo è un fenomeno relativamente recente, e questa condizione di esistenza virtuale del testo ha caratterizzato epoche lunghissime della nostra storia culturale, epoche in cui altre tecnologie ed altre macchine comunicative hanno determinato la forma stessa dei testi.

Per millenni la sola macchina che abbia permesso agli uomini di comunicare in modo complesso è stata quella dell'apparato vocale (la voce); e il solo software ampiamente condiviso è stato quello della lingua naturale. Nei secoli e secoli in cui la comunicazione orale è stata la sola tecnologia disponibile, gli uomini hanno dovuto ingegnarsi a trovare espedienti per rendere meno effimera la conservazione dei testi, i quali, essendo affidati all'abilità mnemonica dei singoli individui, correvano ogni tipo di pericolo nella lotta per non soccombere all'oblio. Ecco allora che la maggior parte delle produzioni letterarie delle epoche arcaiche venivano organizzate entro strutture musicali iterative (il verso e le altre unità metriche) che ne favorivano la memorizzazione. Altre (si pensi alle fiabe) pur mantenendo un andamento prosastico, si strutturavano in forme iterative sul piano del contenuto, ripetendo all'infinito certi motivi diegetici (partenza dell'eroe, prove, aiuto, ecc.), così che anche in questo caso fosse più facile ricordare le storie e tramandarle, salvandole dalla dimenticanza e dalla morte. E' ovvio che da un narratore all'altro la trasmissione dei testi non poteva essere fedele al cento per cento. Ciascun narratore, anzi, anche in considerazione del pubblico che aveva davanti, aggiungeva e toglieva sempre qualcosa di suo, dando ogni volta una versione aggiornata e modificata dello stesso testo: i

nuclei centrali del contenuto restavano sostanzialmente immutati, ma numerosi aspetti formali potevano essere anche molto differenti. Così il testo, passando di bocca in bocca, pur rimanendo fondamentalmente se stesso mutava veste e si trasformava continuamente (cfr. W. Ong, pp. 99-117).

Con l'avvento della scrittura la situazione a poco a poco è cambiata, ma senza eliminare del tutto quegli ostacoli che avevano impedito alla trasmissione orale di riprodurre fedelmente il testo. La nuova macchina comunicativa si basava su una tecnologia geniale ma rudimentale che, nella produzione di copie, doveva far affidamento sulla capacità di interpretazione e duplicazione del singolo individuo. Nella nostra tradizione occidentale, per tutta l'antichità e buona parte del medioevo, i testi trascritti a mano costituivano un continuum ininterrotto di segni: le parole si susseguivano senza spazi fra l'una e l'altra, senza maiuscole e senza punteggiatura. Leggere significava in primo luogo interpretare un fiume di lettere isolando le singole parole e riconoscendone le aggregazioni in frasi e periodi. Immaginiamoci dunque lo scriptorium di un monastero medioevale in cui alcuni monaci si dedicavano alla riproduzione manoscritta di un testo antico: un monaco dettava e gli altri trascrivevano le parole. In tal modo il messaggio passava attraverso due mediazioni: quella del monaco che leggeva, interpretava e dettava il testo "originale", e che in queste operazioni avrebbe potuto commettere errori o scegliere interpretazioni che non erano le uniche possibili; e quella dei monaci che scrivevano, i quali avrebbero potuto anch'essi commettere errori o comunque trascrivere parole diverse da quelle presenti nel testo "originale". Ecco dunque che, anche in questo caso, di copia in copia si arrivava ad avere versioni più o meno simili a quella prodotta dall'autore, ma comunque differenti. Per cui anche il meccanismo della scrittura non riusciva a salvare i testi dalla corruzione del tempo e dalla continua trasformazione della loro materia. E lo sanno bene i nostri filologi che passano la vita a cercare di stabilire, il più delle volte inutilmente, un supposto testo originario, il solo dal quale si dovrebbe ricavare lo stile e il pensiero più autentico dell'autore. Certo, rispetto alla trasmissione orale erano stati fatti notevoli passi avanti, lo spazio dell'interpretazione era comunque limitato e non era più in balia delle abilità mnemoniche dell'individuo. C'era un modello reale e tangibile (il volume, il documento su carta o pergamena o papiro o altro) e tale modello doveva essere riprodotto





nel modo più completo. Tuttavia «ogni volta che qualcuno copiava il manoscritto per conservarne e trasmetterne il testo, il copista introduceva inevitabilmente una deriva testuale» (G.P. Landow, p.68).

Con l'avvento della stampa la situazione ha cominciato a modificarsi radicalmente. La copiatura del testo originale, con tutti i pericoli che comportava per la sua integrità, ora avveniva una sola volta, cioè al momento di trasformare le singole parole in sequenze di caratteri mobili, e tutte le copie poi prodotte dalla macchina tipografica risultavano perfettamente identiche fra loro. Anche in questo caso potevano intervenire degli errori, delle errate interpretazioni o anche delle modifiche arbitrarie da parte dello stampatore; ma il margine di errore era enormemente diminuito dal fatto di poter rileggere e controllare il testo prima della stampa definitiva, e quindi dalla possibilità di correggerlo e riportarlo il più vicino possibile all'autografo dello scrittore, o a un testo considerato in qualche modo originario. La possibilità di riprodurre un numero indefinito di copie assolutamente identiche, e la pratica della correzione delle bozze, facevano della macchina tipografica una sorta di baluardo contro la deriva testuale. Attualmente le tecnologie della stampa si sono enormemente evolute, ma gli effetti sulla trasmissione e conservazione dei testi sono rimasti sostanzialmente immutati, consolidando l'idea che il testo, una volta stampato, sia definitivamente salvo da manipolazioni accidentali o arbitrarie, e che sia strappato all'oblio nella sua forma originaria.

Il ricorso al supporto elettronico, cioè il fatto di memorizzare un racconto, un saggio o delle poesie su un disco e poi farli circolare sotto forma di file, ci pone in una situazione che ha molti punti di contatto con la pratica della trasmissione manoscritta dei testi. Potremmo considerarla, in effetti, una situazione ponte fra la pratica del manoscritto e quella della stampa. Come quest'ultima, anche la versione elettronica può essere riprodotta in un numero indefinito di copie identiche; ma, a differenza di essa, ciascun lettore può trasformarsi a sua volta in un copiatore, memorizzando e riproducendo ad ogni lettura una versione nuova e in qualche modo differente del testo, e innescando un processo di deriva testuale che alla fine può anche trasformare radicalmente il testo originario. Questo risulta con particolare evidenza in alcuni tipi di ipertesto in cui si richiede esplicitamente al lettore-utente, non solo di scegliere un percorso di lettura, ma anche di intervenire in modo più sensibile, aggiungendo note, documenti, informazioni, che vanno a diventare parte integrante dell'ipertesto stesso. Così ogni copia finisce per essere, come già prima di Gutenberg, un esemplare unico diverso da tutti gli altri. Circolando in forma elettronica il testo perde la tutela di un controllore centrale (l'autore, l'editore, il curatore, ecc.) e torna in balia dei singoli copiatori.

Questo parziale ritorno all'antico, quest'apparente regressione a un Medioevo di copisti inaffidabili e distratti, ci costringerà probabilmente a riconsiderare alcuni aspetti della produzione letteraria: i concetti di testo e di autore, tanto per cominciare, ma anche la nozione di proprietà letteraria che, con la possibilità di copiare indefinitamente un testo, comincia finalmente a mostrare delle crepe. D'altra parte, se la macchina tipografica ha contribuito alla nascita e all'affermarsi della letteratura borghese e del moderno mercato letterario, si può ragionevolmente pensare (e magari sperare) che le nuove e mirabili macchine informatiche possano introdurre modifiche altrettanto profonde. L'auspicio è che vadano in qualche modo a vantaggio della letteratura, liberandola dai lacci di certe economie editoriali e permettendo una circolazione più libera dei testi.

G.P. Landow, *Ipertesto. Il futuro della scrittura*, Bologna, Baskerville, 1993 (ed. or. 1992); W. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. or. 1982).

Giovanni R. Ricci

Dalla scena multipla medievale alla "bella macchina" del gran stregone Giacomo Torelli

È nei secoli XVI e XVII che ha origine, protraendo sostanzialmente il suo esistere fino alla nostra epoca, il cosiddetto "teatro all'italiana", modello gradualmente diffusosi in tutta Europa e anche in altri continenti. Modello, ho detto, ma non rigido, bensì concretizzatosi in (deducibile da) una miriade di esempi concreti: riguardo allo spazio del pubblico elemento caratterizzante è la struttura a palchi (affermatasi dalla prima metà del '600), riguardo allo spazio scenico un criterio distintivo di questa tipologia teatrale è stato costituito, sopravvivendo fino al XIX secolo ma talora anche oltre, da quinte e fondali.

La scena del Medioevo, salvo che in un paio di casi francesi e in quello di un teatro costruito a Velletri all'inizio del '500,¹ occupava luoghi solo momentaneamente destinati al fare spettacolo (una chiesa, una piazza, un cortile, ecc.), e ciò per una resistenza della cultura cristiana a rendere istituzionale il teatro, sebbene per larghissima parte si trattasse di teatro sacro; all'opposto, per la cultura rinascimentale e poi barocca, il teatro è istituzione necessaria e dunque tale da richiedere luoghi permanenti e edifici specifici (l'esempio più antico rimastoci è il Teatro Olimpico di Vicenza, costruito fra il 1580 e il 1585 da Andrea Palladio e, dopo che questi morì, da Vincenzo Scamozzi).

Il principio costitutivo della scena medievale era comunque quello delle *mansions* (o *luoghi deputati*): le strutture raffiguranti i vari luoghi della vicenda erano cioè collocate simultaneamente in vista del pubblico restando, per così dire, "disattivate" finché l'azione non si spostava in loro prossimità. Spesso, in particolare fuori d'Italia, due *mansions*, poste in genere all'estremità delle altre, raffiguravano il Paradiso e l'Inferno, e dunque in questi casi la scena medievale aspirava in certo modo a rappresentare l'intero universo dell'immaginario cristiano.² Rispetto a questo criterio di scena multipla, il teatro rinascimentale persegue invece un duplice intento: recuperare la scena (e la zona-pubblico) del teatro antico (sulla base del trattato di Vitruvio riscoperto nel 1414 e stampato nel 1486) e trasferire in teatro i risultati conseguiti nel '400 sia nella prassi che nell'elaborazione teorica della prospettiva pittorica. Tuttavia il trattato dello scrittore classico ha vari passi ambigui e soprattutto non comprende disegni che certo Vitruvio aveva incluso ma che non sono stati riprodotti nei manoscritti giunti fino a noi. Vi furono dunque diversi errori interpretativi ma comunque a trionfare fu la soluzione prospettica, tanto che il suo coesistere nell'Olimpico di Vicenza con le tre porte della *scenae frons* romana ci fa considerare questo pur splendido teatro del tardo cinquecento come un "fiore fuori stagione" (Nicoll).

La prima scenografia prospettica (a fuoco centrale) è stata molto probabilmente quella realizzata nel 1513 da Girolamo Genga per la *Calandria* di Bernardo Dovizi detto il Bibbiena, allestita, a cura di Baldassar Castiglione, nel salone del trono del Palazzo Ducale di Urbino. Nel 1545 Sebastiano Serlio pubblicò a Parigi i suoi *Sette libri dell'architettura* di cui il secondo, dedicato al teatro, comprendeva le illustrazioni in chiave prospettica delle scene tragica, comica e satiresca menzionate da Vitruvio. Ognuno dei tre tipi di scena era costituito da quattro file di quinte e da un fondale. Le prime tre quinte erano angolari (con un lato parallelo al palco ed un lato obliquo verso l'interno) e la quarta zione era piana mentre l'area posteriore era fortemente inclinata in modo da accentuare l'effetto illusionistico della prospettiva, il tutto in funzione d'un punto di vista privilegiato che era quello del Principe. L'opera del Serlio ebbe un grande successo su scala continentale ma essa ad ogni modo rispecchia la conoscenza di quanto nella prima metà del secolo avevano fatto, nel campo



della scenografia prospettica, molti sperimentatori fra cui in particolare Baldassarre Peruzzi.

Nelle scene proposte dal Serlio, le quinte più prossime al pubblico comprendevano elementi tridimensionali in legno e stucco (ad es. un arco) e perciò non consentivano cambi di scena nel corso d'uno stesso spettacolo. Peraltro, soprattutto con lo svilupparsi degli intermezzi che dalla seconda metà del '500 furono inseriti fra gli atti delle commedie e poi dei primi melodrammi, i cambiamenti di scena divennero sempre più necessari ed apprezzati: cambiamenti a vista, in quanto il sipario (ripreso dagli usi del teatro romano antico) si apriva, dapprima cadendo al suolo, solo all'inizio dello spettacolo.³ Le quinte, naturalmente, avevano perso ogni elemento in rilievo ma sostituire a vista una quinta angolare prevedeva manovre piuttosto rozze, ricordate in epoca tarda, quando cioè erano ormai soluzioni alquanto superate, da Nicola Sabbatini nel suo *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* del 1637-38. Non meno soddisfacente l'uso, ripreso dal teatro antico, dei *periaktoi*, che erano prismi triangolari girevoli con una scena dipinta su ognuna delle tre facce.

Utilizzare solo quinte piate prevedeva il superamento d'un problema di geometria prospettica che venne risolto da Guidubaldo Del Monte (o Dal Monte), un fisico e astronomo che fu anche amico e protettore di Galileo. Grazie a quanto esposto da Guidubaldo nel suo *Perspectivae libri sex*, uscito nell'anno 1600, fu possibile creare scene in cui ogni quinta era costituita da vari telai che, muovendosi su guide, venivano tirati simultaneamente di lato da appositi addetti determinando così l'apparizione d'una nuova scena. Anche il fondale, suddiviso in due parti, aveva altri fondali posti dietro di esso e facilmente rivelabili allo stesso modo delle quinte. Gli addetti tuttavia dovevano essere un certo numero e non sempre i loro movimenti risultavano ben coordinati.

Fu il fanese Giacomo Torelli (1608-1678), poi soprannominato "il gran stregone" per le sue *mirabilia* scenotecniche, ad inventare - o più precisamente a perfezionare rispetto alle sperimentazioni in precedenza condotte da altri scenografi⁴ - un mezzo per cambiare simultaneamente le scene che utilizzò per la prima volta a Venezia. L'occasione fu, nel 1641, l'inaugurazione d'uno dei primi teatri d'opera veneziani (e mondiali): il Teatro Novissimo, forse opera dello stesso Torelli. Lo spettacolo fu il melodramma *La finta pazza* di Giulio Strozzi e del musicista Francesco Saccati, lavoro ispirato al racconto che delle avventure di Achille nell'isola di Sciro aveva fatto il poeta latino Stazio nella sua *Achilleide* (I sec. d. C.). Il titolo faceva riferimento alla finta follia di Deidamia (figlia del re di Sciro) volta a riconquistare l'amore di Achille: un tema, quello della pazzia (reale o simulata ma sempre per causa d'amore), che da tempo costituiva il cavallo di battaglia delle più celebrate attrici comiche.

Ne *La finta pazza* le quinte poggiavano su sostegni che, attraverso fessure praticate nel palco, erano connesse a carrelli; questi, nel sottopalco, si muovevano su binari paralleli al fronte della scena; mediante un argano centrale, posto anch'esso nel sottopalco e collegato per mezzo di cavi e carrucole agli elementi scenografici, le sedici quinte (otto per parte) potevano essere simultaneamente cambiate con un movimento semplicissimo. Ad esempio, nell'opera in questione, dapprima la scena raffigurava il porto di Sciro, poi si trasformava in un cortile, quindi nella piazza della città col palazzo reale sullo sfondo; la metamorfosi successiva doveva apparire terrificante: un inferno oscuro e caotico con le onde del fiume Lete e con presenze mostruose fra cui una testa di drago nelle cui fauci, quando per la terza volta si aprivano, s'intravedevano le fiamme del regno di Plutone; infine, per la conclusione come sempre lieta (e matrimoniale: qui si sposano Achille e Deidamia), il giardino reale. Altri ancora furono gli effetti mirabolanti come un drago che sbattendo le ali si muoveva sul palco o dei che discendevano dal cielo su nuvole (le tipiche nuvole teatrali barocche, già care tuttavia al Buontalenti). A proposito dei mutamenti di scena, ecco cosa fra l'altro si legge in un resoconto dello spettacolo redatto probabilmente dall'avvocato e librettista Maiolino Bisaccioni e intitolato, con metafora tipicamente seicentesca, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza* (Vene-

zia, 1641):

"Mirabile era l'artificio di questa mutatione, poiché un solo Giovanetto di quindici anni le dava il moto lasciando un contrapeso rattenuto da un picciol ferro; questo peso faceva aggirare un rochello sotto il palco, per lo quale, secondo il bisogno, andavano hor inanzi hor indietro li tellari tutti (...), per lo che girando tutte le parti ad un solo, e velocissimo moto, rendeva grande la meraviglia come di arte non mai più usate in simile occorrenza di Scene, & i Theatri doveranno la gratitudine all'Inventore, che le hà rese degne di stupore, e dilettevoli ad un tratto; & in vero, che fuori di questo ingegnoso artificio l'intelletto non s'adequa alla credenza, che tanti tellari possano tutti in un punto, in un baleno, anzi in un atomo accomodarsi à suoi luoghi per variare una Scena".

Il peculiare gusto barocco del creare meraviglia e stupore nel destinatario dell'opera d'arte, vedeva insomma nel Torelli un suo efficacissimo interprete in campo scenotecnico.

Torelli lavorò a Venezia in altre quattro (o forse cinque) opere liriche, avendo così modo di dispiegare tutta la sua inventiva,⁵ pur conservando ancora la prospettiva centrale (la scena per angolo sarà introdotta da Ferdinando Bibiena nel 1687 al Teatro Ducale di Piacenza): ma le scene veneziane del Torelli non erano per lo sguardo privilegiato di un Principe seduto in posizione ottimale in quanto i teatri d'opera della città lagunare erano pubblici, cioè aperti a un pubblico pagante.

Nel giugno 1645 Torelli si recò a Parigi, invitato dalle regina Anna d'Austria su proposta del Duca di Parma; in quegli stessi anni Giovanni Burnacini era chiamato a Vienna, inaugurando la tradizione degli scenografi italiani alla corte imperiale. Anna d'Austria era reggente per il piccolo Luigi XIV (il futuro Re Sole) ma il potere era di fatto nelle mani del cardinal Mazzarino, che esercitava sulla regina un forte ascendente e che era particolarmente favorevole al diffondersi della cultura italiana a Parigi. Nella capitale francese Torelli ristrutturò due importanti teatri di corte, introducendo il suo sistema per il cambio di scene: si trattava del Petit Bourbon, in cui egli ottenne un gran successo nello stesso 1645 proprio con *La finta pazza* (modificata nelle scene rispetto all'allestimento veneziano)⁶, e del Palais-Royal. Realizzò inoltre le scenografie per vari altri spettacoli fra cui nel 1661 la prima commedia-balletto di Molière: *Les fâcheux* (*I seccatori*).

Fu questo l'ultimo incarico di Torelli a Parigi. Nel 1659 era stato chiamato alla corte di Francia un altro scenografo e architetto italiano, il reggiano Gaspare Vigarani, che ultimò l'anno dopo quello che all'epoca divenne il più grande teatro d'Europa, la Salle des Machines; nel 1661 morì un protettore del Torelli, il cardinale Mazzarino. Così i nemici dell'artista fanese riuscirono a fargli lasciare la Francia. Tornato in Italia, andò ad abitare nella sua città natale ove costruì il Teatro della Fortuna, inaugurato nel 1677 con l'opera *Il trionfo della continenza* di Giulio di Montevecchio (il musicista è ignoto), l'ultimo lavoro di cui Torelli fu "inventore degli apparati". Morì l'anno successivo.

Intanto la sua "bella macchina" (come la definì il Milizia) andava diffondendosi in tutta Europa. Fece eccezione le conservatrici (sotto questo punto di vista) Inghilterra ed Olanda, nonché poi gli Stati Uniti: in questi paesi sopravvisse il vecchio metodo del cambiare le scene per forza di braccia. Il dispositivo del Torelli rimase fin verso la fine dell' '800 il principale metodo per cambiare rapidamente le scene: lo ritroviamo ad esempio nel 1876 in un teatro per molti aspetti profondamente innovativo come quello fatto costruire da Richard Wagner a Bayreuth.

¹ Si parla ancora di teatro medievale per l'esempio di Velletri, sebbene si sia nel primo cinquecento: infatti si trattava d'una architettura scenica, peraltro già classicheggiante, che serviva per la rappresentazione d'uno spettacolo teatrale tipicamente medievale come la *Passione*. Del resto, fuori d'Italia, forme teatrali medievali si protraggono in molte situazioni per tutto il Cinquecento: nella prima metà di questo secolo sono frequenti in Francia i casi di veri e propri teatri, sebbene non permanenti, che si erigono - con forme ispirate il più delle volte agli anfiteatri romani - per mettere in scena (a pagamento) i drammi sacri; ma in particolare i due luoghi teatrali permanenti francesi cui ho fatto cenno sono il teatro in legno costruito nel 1547 a Meaux per la rappresentazione dei *Misteri* e soprattutto il salone, attrezzato con un piccolo palco, che la parigina Confrérie de la Passion ebbe fin dal 1402 all' Hôpital de la Trinité per recitarvi drammi sacri (nel 1539 la Confrérie si trasferì in

un altro spazio preesistente ma nel 1548 costruì un edificio teatrale del tutto nuovo, l'Hôtel de Bourgogne, che tuttavia non poté utilizzare per il dramma sacro a causa del sopravvenuto divieto di rappresentare un tale genere di spettacolo: sono gli anni del Concilio di Trento e i drammi religiosi sono ritenuti troppo pericolosi dalla cultura controriformista).

² Nei drammi sacri suddivisi in più parti - rari in Italia ma frequenti altrove (con talora durate considerevoli come i quaranta giorni degli *Atti degli Apostoli* a Bourges nel 1536 o i venticinque pomeriggi della *Passione* a Valenciennes nel 1547) - alcuni luoghi della vicenda potevano essere cambiati durante gli intervalli, anche con modifiche minime apportate alle *mansions*.

³ Dopo la sua riscoperta, il sipario è stato utilizzato per la prima volta per un cambio di scena nella commedia *L'amico fido* di Giovanni de' Bardi allestita nel 1586 dal Buontalenti nel Teatro medicco degli Uffizi in occasione delle nozze di Cesare d'Este con Virginia de' Medici, sorellastra del granduca Francesco I: il sipario (a risalita) si apre sulla scena della commedia (raffigurante la consueta "città ideale", in questo caso Firenze), quindi cala per poi risalire rivelando la scena mitologica del primo intermezzo. Per il resto dello spettacolo il sipario rimase alzato.

⁴ In particolare Giovan Battista Aleotti e Francesco Guitti.

⁵ Ad esempio, in *Venere gelosa* (Teatro Novissimo, 1643) compariva ad un certo punto (II, 1-7) una scena di piazza cittadina composta di almeno 48 elementi scenografici.

⁶ Altre modifiche riguardarono l'interpretazione attoriale: nella versione veneziana *La finta pazza* era un melodramma, dunque uno spettacolo interamente cantato; a Parigi, invece, con interpreti attori italiani non tutti versati nel canto, fu trasformata in un lavoro ove le scene cantate si alternavano a quelle recitate.

Indicazioni bibliografiche

Sul Torelli una bibliografia essenziale deve comunque fare riferimento al fondamentale P. Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Designs*, Nationalmuseum, Stockholm, 1961. Si vedano inoltre: S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari, 1990, *passim*; R. Guarino, *La tragedia e le macchine. "Andromède" di Corneille e Torelli*, Bulzoni, Roma, 1982; A. Nicoll, *Lo spazio scenico*, tr. it., Bulzoni, Roma, 1971, in particolare le pp. 123-126 e le figg. 126-136 e 195; G. Verardo Tieri, "Il teatro novissimo", *Rivista musicale italiana*, 4, 1976. Sugli altri argomenti affrontati mi limito ad indicare, oltre ai già citati testi di Carandini e di Nicoll: L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1990; G. Ottolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari, 1988; F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992.

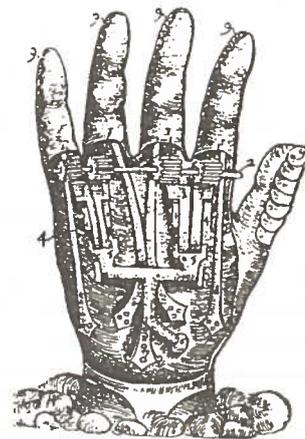
Cecilia Bello

"Finii d'esser Gubbio e diventai una mano"

È un amaro *giuoco di parti*, il romanzo che Pirandello - tanto precocemente in Italia - dedica al cinema; un amaro spietato *giuoco di parti* tra l'uomo, Serafino Gubbio, e la macchina da presa, tra la macchina e la belva, tra la belva e la donna.

I *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, pubblicati a puntate nel 1915 come *Si gira...* e poi col nuovo e definitivo titolo nel 1925, affrontano criticamente il rapporto uomo-macchina, nella civiltà industriale in espansione all'alba del Novecento, attraverso una trama metaforico-esemplificativa ambientata nel mondo del cinema muto, dei primi capricci divistici, degli scandaletti, della miseria delle comparse e dei guadagni facili, dei documentari divulgativi e dei film "spettacolosi", ma "stupidi e volgari". Tutti gli ingredienti di un vendibilissimo *feuilleton* passano al vaglio di un occhio "impassibile" che tutto guarda con freddezza d'analisi ma umanissima pietà, dietro al filtro di una "macchinetta" mostruosa che "mangia" vita reale e finzione scenica. Serafino, intellettuale piccolo-borghese dalle ambizioni umanistiche e filosofiche frustrate, operatore cinematografico per caso, ai suoi quaderni affida non solo il dramma di amore e morte di cui è

testimone e da cui la sua capacità di parola è stata irrevocabilmente violentata e spenta, ma anche e soprattutto lo scacco subito da un mezzo tecnologico che appare come un nemico pericoloso e brutale, ferino come la tigre che atrocemente scioglie la vicenda. La macchina da presa è carnivora. O meglio onnivora, come il pubblico per il quale i film sono confezionati. "Si fa alla meglio per dar *roba da prendere* alla macchina", per dar vita a finzioni irritanti che abbiano parvenza di realtà, ma in ogni caso "il pubblico, come la macchina, prende tutto". Il pasto della macchina è la vita nel suo senso fisico carnale e metaforico. La "macchinetta" deve riprendere la scena ad effetto dell'uccisione della tigre, deve divorarsi la vita di un animale divoratore. Dove tutto sarà finzione - jungla, partita di caccia, storia - la morte della tigre sarà vera. E Serafino, rivolgendosi alla "bella belva innocente", scrive: "io, che t'amo e t'ammiro, quando t'uccideranno, girerò *impassibile* la manovella di questa graziosa macchinetta qua, la vedi? L'hanno inventata. Bisogna che agisca; bisogna che mangi. Mangia tutto, qualunque stupidità le mettano davanti. Mangerà anche te; mangia tutto, ti dico! E io la servo". Giuoco di ruoli fin troppo scoperto. L'uomo che della macchina dovrebbe essere sovrano, ne finisce invece schiavo. La tigre che dovrebbe mangiare, avrà la vita mangiata. Ma le cose, per quell'umorismo pirandelliano beffardo e tragicissimo, finiranno in modo ancor più crudo. Un baronetto, aspirante attore, ottenuta la parte del protagonista per la pericolosa scena con la tigre, invece di sparare alla belva sparerà alla sua antica amante, costretta nella vita e sulla scena ad essere donna-belva "più tigre della tigre", e si lascerà sbranare sotto l'occhio meccanico di una macchinetta fatta girare da un uomo ridotto ad essere energia



Ambroise Paré, *Mano artificiale*
(incisione, Parigi, 1528)

motrice per un ingranaggio. "La mia mano obbediva impassibile alla misura che io imponevo al movimento, più presto, più piano, pianissimo (...) seguì la mano a obbedire anche quando con terrore io vidi il Nuti distrarre dalla belva la mira e volgere lentamente la punta del fucile là dove poc'anzi aveva aperto tra le fronde lo spiraglio, e sparare, e la tigre subito dopo lanciarsi su lui e con lui mescolarsi, sotto gli occhi miei, in un orribile groviglio. (...) io udivo qua nella gabbia il sordo ruglio della belva e l'affanno orrendo dell'uomo che s'era abbandonato alle zanne (...); udivo, udivo, seguitavo a udire su quel ruglio, su quell'affanno là, il ticchettio continuo della macchinetta, di cui la mia mano, sola da sé, ancora seguitava a girare la manovella".

Il trauma, esperito sul piano uditivo oltre che visuale, toglierà a Serafino la parola. Nella sua memoria rimane impresso il rumore della tecnologia di cui si sente schiavo, un rumore che sovrasta anche il ruggiare della tigre. Sarà incapace di produrre ancora suoni. Questa scena raggelante è descritta da Pirandello con pessimistica crudeltà e con consumata sapienza di letterato: giovani all'innalzamento retorico le iterazioni, il polisindeto, la ricercatezza lessicale, il chiasmo (*sordo ruglio /affanno orrendo*), e l'inesorabile *climax* sintattico. È la scena chiave di una duplice antropofagia: la macchina mangia la tigre che mangia l'uomo,



ma soprattutto - e questo è quanto più agghiaccia - la macchina sbrana il sentimento e l'emozione dell'uomo, la sua creatività, e la sua possibilità di comunicare. Serafino diviene "silenzio di cosa", creatura alienata dalla propria umanità. Quando imbraccia la macchinetta Serafino perde volere, libertà, dignità, e passa a lei la propria vita: "ecco: non sono più. Cammina lei, adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano". In questo romanzo-saggio, pericolosamente pencolante sul baratro della reazione, molto scoperta era stata fin dall'inizio la polemica contro i rischi della civiltà tecnologica. Nell'universo pirandelliano, dove spesso gli uomini si scambiano le parti tra loro o assumono espressionistiche maschere deformi, o vengono assimilati ad animali e cose, la macchina insidiosa ha parvenza d'animale. La *monotype* è "un pachiderma piatto, nero, basso; una bestiacca mostruosa, che mangia piombo e caca libri"; le pellicole sono "vermi solitari"; la macchina da presa "un grosso ragno nero sul treppiedi a gambe rientranti". E il laboratorio di sviluppo delle pellicole è un autentico inferno tecnologico, con tanto di "apparenza spettrale" e di "tetro luore" di lampade rosse. È, questo pirandelliano, un punto prospettico assai diverso dai contemporanei esaltati entusiasmi dei futuristi, è una concezione per cui la macchina appare sì divinità, ma infernale, malefica. Eppure, a ben guardare, qualche spiraglio di salvezza Pirandello sembra lasciare, tanto per l'uomo quanto per la macchina. Se la recitazione cinematografica è "un ibrido giuoco" lontano dall'arte e gli attori - così come anche Walter Benjamin ha notato citando i *Quaderni* - sono lì "in esilio dal palcoscenico", tuttavia alla macchina un compito serio può esser riservato. Potrebbe, essa, rivelare alla "maglia elastica della coscienza" qualcosa di altrimenti imprevedibile, un aspetto di quell'*oltre* di cui Serafino scrive, il volto di noi in azione nella vita vera. Può esserci specchio rivelatore, mostrarci il nodo che si scioglie o la maschera che non convince; il viso che si sfaccetta e ci sfugge. Le sovrastrutture, i compromessi che facciamo con gli altri e con noi stessi. Questa funzione disvelatrice potrebbe scoprirci uno, tanti o sconosciuti. Allora, forse, Serafino non avrebbe più bisogno di recuperare con la scrittura la sua mano meccanizzata. Se solo - possiamo azzardare - la macchina anziché ingoiar vite fasulle di donne (o tigri) divoratrici d'uomini e di uomini malamente improvvisatisi attori e cacciatori, se, di nuovo, "fosse applicata solamente a cogliere, senz'alcuna stupida invenzione (...) la vita, così come vien viene, senza scelta e senza alcun proposito"...

Avrebbero, gli uomini, uno specchio mobile della vita che conducono, quella vita "senza requie", tanto autentica da essere originaria, pura, verissima finzione, e umoristico giuoco di parti, con tutte le sue inquietanti crudeltà ed umane, inevitabili reificazioni.

Sui *Quaderni*, romanzo complesso risalente ad un'idea narrativa molto antica di Pirandello, elaborata già nel 1904 col titolo *Filauri* e poi nel 1913 col titolo *La tigre*, la bibliografia è naturalmente molto nutrita ed interessante. Mi limito qui ad indicare alcune scarse coordinate:

- F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 9-68;
- AA.VV., "Si gira...". *Il romanzo cinematografico di Pirandello*, Agrigento, Edizioni del centro nazionale di studi pirandelliani, 1987;
- AA.VV., *Il cinema e Pirandello. Atti del convegno di Pavia 8-10 novembre 1990*, a cura di M. A. Grignani, Firenze, la Nuova Italia, 1992 (in particolare, N. Borsellino, "Si gira...", una maschera dell'impassibilità, pp. 62-72;
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 32-34;
- F. Càllari, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991 (Chiarificatori soprattutto l'intervista *Pirandello contro il film parlato* del 1929, Per il film italiano del 1932, e l'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro* del 1929);
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 256-280;
- G. Guglielmi, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 128-154;
- M.A. Grignani, "Quaderni di Serafino Gubbio operatore": sintassi di una impassibilità novecentesca, in "Rivista di studi pirandelliani", IV, (1985), 3, pp. 7-23;

- F. Mattesini, *La poetica dello "sguardo nel personaggio pirandelliano" (in margine al "Si gira...")* in "Inventario", XXI, (1983), 7, pp. 77-87;
- S. Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1993;
- R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973, pp. 321-337.

Berlinghiero Buonarroti

A.A.A. Macchina celibe bella presenza...

In quel tempo l'immacolata immaginazione fu messa incinta dall'intelligenza tecnica dell'uomo; partorì una protesi che serviva come continuazione elaborata degli arti. Fu un espediente, un trucco teso alla natura per schiavizzare la macchina a funzioni pesanti, ma indipendenti dal sudore umano quotidiano.

Il significato primo di *macchina* è proprio quello di *macchinazione*, *tranello ordito con malizia* per contrastare la natura e il normale addivenire delle cose. Elaborato quasi slealmente, artificialmente, quindi con l'abilità tutta innaturale dell'opera d'arte coniugata con la macchinazione tutt'altro che ingenua dell'*ingènium*.

Proprio in base a queste caratteristiche di esproprio di funzioni naturali è lecito considerare ogni tipo di macchina uno strumento di produzione; sia che produca forza motrice o svago; o che appartenga alla terza tipologia che riguarda la produzione di morte.

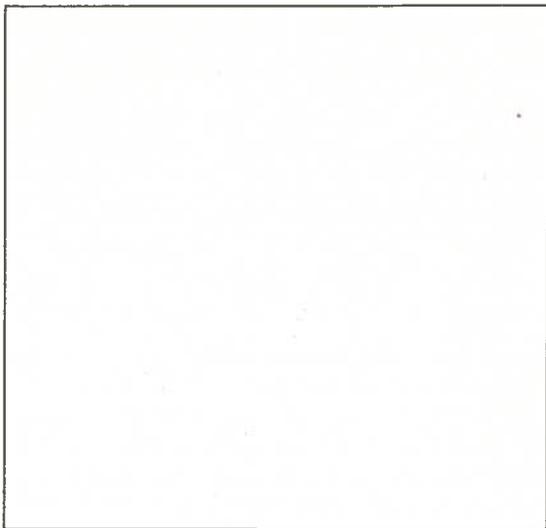
Emblema archetipo del disseminatore di momenti fatali è la trappola: bella come l'incontro tutt'altro che fortuito su un piano amorale tra l'indifferente tranquillità inerte e l'esplosione improvvisa di una dilacerante forza distruttiva. Inoffensiva durante l'agguato e di nuovo terribilmente mansueta dopo l'imboscata.

L'apparente immobilità che precede e segue l'agguato *trappolante* nasconde e sostituisce al meglio il pulsare bramoso dell'attesa umana e poi la sguaiata soddisfazione per lo scopo raggiunto. L'inesorabile silenzio della macchina da morte non tradisce indifferenza e scarsa partecipazione, non fa altro che assolvere al meglio, senza sbavature e imprevisti, la missione affidatagli. Di solito, ma ingiustamente, questa sua caratteristica viene scambiata per freddezza. È consigliabile però, prima di trinciare giudizi definitivi e liquidatori, rileggersi l'ormai mitico opuscolo di Lionel Couffignam, *En quête d'émotions des machines à penser* (1950), che rimane illuminante per l'intuizione riguardo l'emotività che la macchina in generale esprimerebbe, anche quando sembra mitigata da una tendenza all'autocontrollo. Questo assioma del celebre erudito canadese fa naufragare completamente sia il pensiero di Aristotele, secondo il quale fra gli schiavi e le macchine c'è pur sempre la differenza dell'anima, sia dello storico scozzese Thomas Carlyle che nella seconda metà dell'800 in *Signs of the Times* cinicamente avanza l'idea che la macchina sarebbe «un operaio senz'anima, ma più veloce»; ora, fermo restando la maggiore velocità ed efficienza dei macchinari, appare evidente il *mancato apprezzamento per l'assente disumanità* della macchina quando tocca i suoi più alti valori spirituali con l'accucciamento silente nelle pause di lavoro. Questa fissità è scambiata dai più per glacialità inanimata, che relega la macchina fra gli oggetti inerti, incapaci di sentimenti o addirittura di un qualsiasi soffio vitale; come le piante, o peggio come i sassi. Certo che un più netto cambiamento evolutivo della macchina nel senso di favorire un maggiore riconoscimento delle proprie espressioni, magari per scodinzolamento, non avrebbe guastato!

Esiste anche una particolare categoria di macchine che vanno sotto il nome di *Macchine Celibi*, tipologia che è stata teorizzata da Michel Carrouges nel volume *Les machines célibataires*



disegno di Berlinghiero Buonarroti



Un coltello senza lama a cui manca il manico.

(1954) riprendendo il termine inventato da Marcel Duchamp nel 1913 e utilizzato nel titolo di un schizzo ad olio considerato il primo progetto della parte inferiore del *Grand verre*, intitolato appunto *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Una macchina celibe si distingue dalle macchine reali proprio perché ne è l'esatto contrario: è inverosimile e contemporaneamente impossibile da realizzare, è incomprendibile secondo i canoni con cui di solito si giudicano le macchine e contemporaneamente appare delirante. Il fatto che dapprima sembri non assolvere ad alcuna funzione socialmente utile ha fatto passare la macchina celibe come realizzabile solo nell'immaginazione dei letterati, dei disegnatori visionari, degli spiriti bizzarri alimentati da sghembe fantasie, anche quando sono mimetizzati dal titolo nobilitante di *eteroclitici* attribuito loro da Raymond Queneau per evitare di definirli *folli letterari*.

La caratteristica più innovativa della macchina celibe è la sua inutilità. Questa peculiarità è una condizione essenziale perché si possa avere la condizione *celibataria* della macchina. La creatività ludica che sottende alla costruzione di questo tipo di macchine ha un senso proprio perché è gratuita, disinteressata, non finalizzata ad alcun obiettivo; non ha secondi fini se non quello ricreativo, nel senso di *creato di nuovo* a nuova vita, a nuova funzione, a scopo utilitaristico di segno diverso.

Una delle più ostiche obiezioni mosse a carico dell'ideologia utopica è quella di essere considerata un sogno, un pio desiderio, elaborato "senza i piedi per terra", tanto da ritenere illusorio anche il solo coltivarne l'idea o cullarne lo struggente desiderio.

L'utopia non sarebbe produttiva, ma una semplice perdita di tempo. Bollare una idea, un'intuizione, un progetto come utopici equivale, di solito, a squalificarli e a diminuirne la portata avveniristica. Al contrario si può parlare di progetto (dal latino *projectus*, gettare in avanti) solo quando il disegno e lo schizzo preparatorio contribuiscono ad immaginare qualcosa che non è mai stato pensato prima da qualcun altro. La definizione di progetto come "pensiero del possibile" è quindi limitativa, se per possibile si intende ciò che è effettivamente realizzabile nella pratica quotidiana. Per essere realisti occorre piuttosto percorrere le ardue "possibilità del pensiero" immaginando l'impossibile. Per raggiungere questa ambita meta la strada maestra è obbligata è quella del pensiero *gratuito*.

La macchina celibe non è governata dalle leggi fisiche della meccanica né dalle leggi sociali dell'utilità, ma da quelle delle pari opportunità dello svantaggio che accoglie l'estetica di certe figure meccaniche solo per simularne le loro funzioni. È l'immagine della macchina, ne è il suo simulacro. Non è una macchina da laboratorio, ma piuttosto *da spettacolo*. Per sembrare "più macchina" utilizza una straordinaria quantità di complicità che producono effetti di meraviglia raffinati e orribili. Per questo non ha importanza che il funzionamento sia reale o illusorio.

Prima di tutto la macchina celibe è una *macchina mentale* il cui funzionamento immaginario presuppone di aver prodotto nientemeno che un movimento reale dello spirito.

Non va però confusa con le macchine immaginarie che, benché fantascientifiche e quindi apparentemente inverosimili, hanno comunque il fine di essere servibili, quindi asservite, utili, infeudate, sottomesse, fedeli, finalizzate, votate ad uno scopo. L'apoteosi massima, oltrepassando di gran lunga il semplice mimetizzarsi tipico della trappola, è la particolarità addirittura di non apparire affatto, fondendosi direttamente nell'ambiente circostante. Il più sublime esempio di *macchina celibe dissolubile* è concepito alla fine del '700 in un aforisma dello scrittore e scienziato tedesco Georg Christoph Lichtenberg: *Un coltello senza lama a cui manca il manico*.

Queste notizie sulle macchine celibi sono tratte dall'*Enciclopedia delle Scienze Inesatte*, summa organica dei "Saperi distratti" curata dall'Istituto di Anomalistica e delle Singolarità e che raccoglie le Scienze dell'Eccezionale e delle Intuizioni Impercorribili, degli Accostamenti Pericolosi e delle Dissonanze Impreviste oltre che dei Concetti Inesplorati, di quelli ingiustamente dimenticati o senza paternità scientifica, e infine quelli indegni d'ascolto o elaborati dai pazzi di genio.

La voce che ha suggerito queste note è "Oggetti Celibi" che si trova collocata fra le voci parentali "Macchine Inutili" e "Organismi a Funzionamento Simbolico" che fanno tutte parte della "Paradossologia", che è la Scienza delle Apparenti Inutilità e dei Progetti Ideali, che indaga le sotterranee ambizioni del progetto irrazionale e che è una delle quindici Discipline in cui è divisa l'*Enciclopedia*.

Ma poiché l'*Enciclopedia delle Scienze Inesatte* si basa su una struttura indeterminata, nella voce in oggetto che comprende le pagine 313 e 314, c'è una sterminata cronologia di opere letterarie in cui compaiono macchine celibi, a partire da *Il pozzo e il pendolo* di Poe (1843), per continuare con *I canti di Maldoror* di Lautréamont (1869), *Il castello sui Carpazi* di Verne (1892), *Il supermaschio* di Jarry (1902), *Impressions d'Afrique* di Roussel (1910), *Locus Solus* di Roussel (1914), *La metamorfosi* e *La Colonia penale* di Kafka (1916 e 1919)...

Nelle pagine successive che portano anch'esse il numero 313 e 314 compare ancora una "Cronologia provvisoria delle principali opere contenenti Macchine Celibi" che si apre con *Isabella d'Egitto* di Achim d'Arnim (1811), per continuare con *Moby Dick* di Melville (1851), *L'Eva futura* di Villiers de l'Isle-Adam (1886), *L'uomo invisibile* di Wells (1897) ecc....

Escludendo che si tratti di un errore di impaginazione, perché le pagine corrispondenti a quelle in questione sono congrue e regolarmente rilegate nel sedicesimo giusto, e che conseguentemente anche il secondo elenco di Macchine Celibi è voluto, non si può che concludere che siamo di fronte ad una *Appendice Pedunculare* proveniente dalla vicina Disciplina della "Scatologia".

Probabilmente le logiche interdisciplinari dell'*Enciclopedia delle Scienze Inesatte* hanno stabilito un rapporto di interconnessione fra la "Paradossologia" e la "Scatologia". Essendo quest'ultima la Scienza del Rifiuto e della Visceralità è più che naturale che accolga la voce *Appendice Pedunculare* che tende a stabilisce un legame fra la voce *Architettura dell'Interno* e la voce *Struttura delle Frattaglie*, ma risulta una cosa assolutamente vertiginosa il percorrere la *frattalità* che ha partorito, alla fine del volume, un'*Appendice alle Cronologie provvisorie delle principali opere contenenti macchine celibi*. Questo non è altro che il terzo degli ennesimi elenchi di macchine celibi che probabilmente sono disseminati nell'*Enciclopedia* e che la fanno diventare essa stessa una macchina celibe dalle funzionalità potenziali assolutamente mostruose. L'elenco, interminabile, parte con *Marie Meluck-Blainville* di Achim d'Arnim (1811) per continuare con *Frankenstein* di Mary Shelley (1817) per poi passare per *La lettera scarlatta* di Hawthorne (1850) senza dimenticare...

Silvana Folliero

La macchina pensante e gli artefatti

Desidero aprire il mio discorso ricordando Jacques Monod e il grande, sempre attuale libro, *Il caso e la necessità*.

Monod, nel suo paziente e chiarissimo metodo, fondamentale per la conoscenza delle strutture, fra l'altro ha delineato per gli esseri viventi - e, quindi, anche per l'uomo - la fisionomia/condizione di *macchine* che si costruiscono da sé e che si riproducono.

L'uomo è una macchina pensante e consapevole, ma sempre una macchina, in rapporto costante con altre simili a lui o da lui fabbricate. Egli ha una "struttura che testimonia un determinismo autonomo, preciso, rigoroso, che implica una libertà quasi totale verso agenti o condizioni esterne".

In una concezione evolutiva dell'universo lo scienziato/filosofo inserisce e sviluppa, basandosi sulla biologia contemporanea, le nozioni della *Cibernetica microscopica*, dell'*Ontogenesi molecolare*, de *Il regno e le tenebre*. Noi sappiamo le caratteristiche fondamentali degli "artefatti", degli oggetti artificiali ma non siamo riusciti ancora a comprendere totalmente le caratteristiche essenziali dell'oggetto naturale.

Regolarità e ripetizione sono gli elementi-base dell'artefatto e dell'essere umano; ma quest'ultimo è pensante e può redimersi dal meccanicismo instaurando un doppio gioco di alternanze al quale fa quasi sempre seguito una capacità proiettiva.

La mia premessa vuole dimostrare che, in fondo, non possiamo condannare le macchine e il nostro rapporto con loro, soprattutto nel nostro secolo. Siamo macchine anche noi, questo è il punto.

Esaminiamoci, elaboriamo: c'è un meccanismo interno, cellulare, biochimico, e uno esterno.

"Come è noto - scrive ancora Monod - la seconda era della scienza, quella del XX secolo, doveva essere preparata da un ritorno alle origini, alle origini stesse della conoscenza. A partire dalla fine dell'ottocento, la necessità assoluta di una epistemologia critica torna ad essere evidente come condizione dell'oggettività della conoscenza. Non sono più i filosofi che si abbandonano a questa critica, ma anche gli uomini di scienza indotti a includerla nella stessa trama teorica". Fin qui lo studioso francese.

Analizzando processi e teorie e approfondendo le discipline biologica e fisica possiamo arrivare alla ipotesi che gli esseri viventi, incluso l'uomo, siano un prodotto dell'Universo, ma non del caos. Siamo stati costruiti con grande capacità scientifica e - tuttavia - siamo ancora esseri imperfetti, la struttura deve essere completata o riordinata, che è lo stesso.

E se all'inizio fossimo stati dei robot con prerogative assolutamente diverse da quelle della nostra era? Dei robot che, ad un certo livello, per un processo a noi sconosciuto, si sono ribellati e se stessi e al proprio operaio specializzato diventando così meno competitivi e più incrinati e incrinabili e disarmonici?

Avremmo un risultato consimile alla favola biblica (cacciata dall'Eden - causa ed effetto) e, tuttavia, enormemente divergente.

Il primo robot solitario forse era un poeta, necessario a sé, atemporale, immerso nell'energia non casuale; organizzazione cielo/terra/luce - forza che molto lentamente, attraverso mille e più mille stagioni cosmiche, si è rivestita di materia bassa, pesante, corrotta.

Per poter riequilibrare la condizione c'è il pensiero, ma spesso il pensiero è stato equilibrato dalla fonte negativa.

Il cervello umano, nato come perfetto meccanismo, si è inceppato, ha subito dei cambiamenti, anche profondi, e l'urlo di bestia ferita l'ha tragicamente condizionato.

La *fatica di Sisifo* non è altro che tornare indietro, uccidere la belva (siamo figli di Caino), azzerrare il marciume che ha ricoperto la macchina.



Contribuiamo, soprattutto oggi, a questa fatica (potrebbe essere anche *la salita al Monte Carmelo* di S. Giovanni della Croce) che è un ricominciare, ma che per noi potrebbe essere un camminare in avanti, verso il traguardo.

Ridiamo al robot la sua voce, la sua poesia - scrive una nostra poetessa scomparsa, Anna Borra -, i suoi spazi, i suoi canti.

È un drammatico errore l'essere vivente, pensante, sulla terra, ma nel Cosmo, attraverso l'evoluzione cosmica, sarà altra cosa.

Il mistero si farà destino. La materia è in movimento, la dialettica è costruttiva, che inerisce sia ai problemi della scienza pura che alle relazioni sociali della scienza.

La macchina, nel suo insieme, è ancora una forza ignota.

Antonello Ricci

Postilla sulla machina come macchina

La didascalia dell'evento, per coloro che non sappiano di cose viterbesi, è presto detta, semplice e schematica: fatta sera, il tre settembre ogni anno, cento "facchini" in articulo mortis sollevano l'ordigno - quintali oltre i cinquanta, tra legna ferro cartapesta, per trenta metri di vertigine - e lo sopportano a spalla più d'un chilometro di tratta, da un capo all'altro del centro cittadino. È la Macchina di Santa Rosa. In dialetto *machina* (ma anche in lingua antica).

Facile, tutto sommato, pure spiegare la parola. Riconoscerla, la *machina*, nella definizione d'una costruzione fastosa ed allegorica, fatta per essere portata in processione. Tanto più che, nello stesso dizionario, tale accezione confina con due altre che parrebbero completarla sotto il profilo storico e antropologico: congegni mobili per assedi, da un parte, e teatrali *deus-ex*, dall'altra.

Nel primo caso, infatti, ecco rievocati i tempi - vita miracoli morte - della santa viterbese: metà secolo XIII, Federico II attendato ai piedi delle mura urbeche: porte che reggono gli assalti, fossati scavalcati, dirupi e carbonaie difese strenuamente. E le strazianti lotte intestine, i massacri e gli esilii di fazione, gli accanimenti reciproci tra guelfi e ghibellini (qui Gatti e Tignosi). Si rubicano, cioè, tregue, più che feste patronali. Nel segno d'un medioevo il quale - da noi - eterno e inevitabile ritorna, metafora, patologia culturale e politica, ossimoro svelante d'un potere monolitico inossidabile gattopardo, in questo tardo Novecento. Non poteva esser che così, nella città dei papi e degli andreottiani.

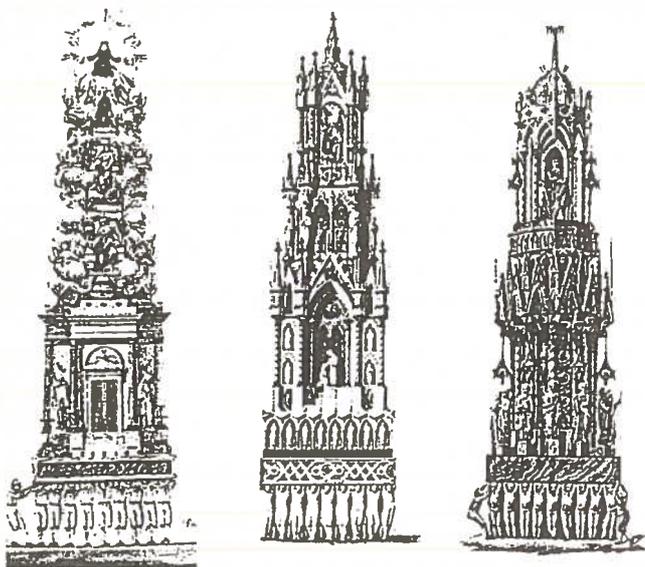
Il riferimento di sapore barocco, invece, fissa esemplarmente le origini del trasporto (come noi lo conosciamo) all'ultimo scorcio di Seicento, vanificando ipotesi pretese e sudate carte di più d'un erudito locale: non a caso, al tramonto del secolo XVII (e non oltre) risalgono sia le prime fonti iconografiche dell'oggetto sia gli ultimi sventramenti urbanistici, che confezionarono l'asse viario principale della grigia Viterbo dentro-mura - fino al fascismo - la Cassia interna da Porta Romana a quella Fiorentina (quasi per intero il tracciato della *machina*).

Tre secoli di tradizione, insomma, che imprimendo - nei volumi alle cose e nello sguardo alle generazioni - imprimendo un istinto di proporzioni fra tetti della città e mole della *machina*, permettono pure di spiegare l'anacronismo del blasone popolare, tutt'oggi diffusissimo, d'un "campanile che cammina". Poiché tale istinto di proporzioni, infatti, si sbilanciò col tempo nettamente a favore della *machina*, il motto - da riferire allo stile a "forme" gotiche in voga nei modelli dall'unità d'Italia agli anni

del boom economico - va considerato uno spartiacque storico, vero e proprio punto di non ritorno. Fissato per sempre nella memoria collettiva. Prima di questo periodo (lungo tutto il XVIII secolo e oltre, mentre stilemi di rigido neoclassico avvicendavano un provinciale e attardato barocco) l'originario tabernacolo sfilava per le vie della città sottomesso all'alzato dei palazzi notabili. Dal 1967, invece, col cosiddetto "Volo d'Angeli", definitivamente mutatasi la "guglia" in scultura vera e propria e irrimediabilmente saltate le "naturali" proporzioni, la *machina* fende il mare della folla in delirio e appanica smarrisce annienta lo spazio che attraversa.

Da ciò, forse (oggi più che ieri e più che per ogni altro simbolo cittadino: vedi palazzo dei papi, piazza San Pellegrino ecc.) deriva quel valore emblematico che la *machina* incarna verso certa "isolitudine" viterbese, sempre in "bilico tra silenzio atavico e delirio d'onnipotenza":

*Sembrebber quasi (...) che una grandiosa idea di sé stessi venga a perturbare ogni anno i viterbesi, come un movimento tellurico improvviso, sconvolgendo in profondità la paziente e silenziosa opera dei giorni. Questo, dunque, pare essere il sentimento che ci è toccato vivere (...) una singolare e patetica megalomania che nasce, paradossalmente, proprio dal cuore di una dimessa modestia.*¹



Alcuni modelli di "macchine" del secolo scorso

Umilissima megalomania che pare condizione di possibilità¹ anche per tutta una - paradossale e improbabile - storiografia indigena quasi "patafisica". La quale, nata dalle fantasie lessicali e dai falsi epigrafici e filologici del domenicano Nanni da Viterbo (in arte Anno. Che pretendeva, così, assicurati arcaici nobilissimi natali al suo borgo...), arriva ai delirii etimologici di Mario Signorelli noto, sui rotocalchi d'una trentina d'anni fa, per i quotidiani commerci ipogei per-verba con lucumoni perispiriti etruschi.

Tutto il suddetto brogliaccio di Viterbesità, infine, non sarebbe impossibile da raccapezzare e divulgare ad uso forestiero.

Ciò che, invece, proprio non sa entrare in queste righe, è quel respiro mozzo, quella folgore d'adrenalina che mi trafigge ogni volta, all'arrivo della *machina*: la visione ineluttabile che il totem stia per abbattersi. Su me su noi su tutta la città. Senza scampo. Annichilente. Sovrumano.

Sensazione di sempre. Ricordo uno scorcio della prima sosta - quella di Fontana Grande - colta immezzo a sagome buie di adulti eccitati che mi sovrastavano, togliendomi anche l'aria. Di là dalle transenne, il fiato grosso le imprecazioni le facce dolorose dei facchini. Lei, appena posata, luminosissima, tanto alta da non vederla tutta, sulla mia testa. La sentivo, però.

Non l'estasi, cifra profonda del rito, ma il terrore.



NOTE

¹ Massimo Onofri, *Gatti e Tignosi*, dizionarietto dei viterbesi degni, indegni, comunque memorandi, edizioni Sette Città, Viterbo 1994, pp. 4-13.

Tre domande a Pier Luigi Zoli (titolare di un'officina meccanica)

D. Che cos'è l'automobile nella tua vita?

R. E' una domanda che per me ha due risposte. Prima di tutto per far capire meglio quello che dirò, devo fare presente che ho iniziato questo lavoro all'età di dieci anni (ora ne ho cinquantasei), quindi a quell'età, come tutti i ragazzini, l'automobile era una cosa affascinante e per molti (compreso me) irraggiungibile. la riparazione meccanica poi, qualcosa di misterioso; una lunga attesa fino al suo completo svelarsi, quindi, bellissimo. Mi ha dato personalmente tantissime e grandi soddisfazioni. Ma essendo un lavoro duro (come altri lavori), mi ha assorbito tantissimo, sia nel fisico che nel morale. Tanto che adesso sono giunto al traguardo di una quasi totale indifferenza. Quindi l'automobile, ora, per me non ha quasi più senso.

D. Come hai scelto questo lavoro?

R. Questo lavoro non l'ho liberamente scelto, perché alla mia età (ripeto, a dieci anni) non c'era una libertà propria, quindi mio padre che già esercitava questo lavoro, avendo bisogno di me in officina, mi fece smettere di studiare per aiutarlo nel suo lavoro. In questa costrizione poteva anche avvenire il famoso *buco nell'acqua*, ma il destino ha voluto che andasse tutto nel modo migliore, quindi anche tantissimi stimoli che mi hanno migliorato e perfezionato nel tempo, dandomi quella possibilità per vivere serenamente. Ringrazio, quindi, mio padre che, con la sua imposizione al momento, ha reso possibile dimostrare le mie capacità.

D. Poiché so che ami molto camminare, come vivi la diversa dimensione dell'auto, che è velocità?

R. Non bene, perché considerando che sono amante del camminare, del silenzio, del verde, delle montagne, della tranquillità e apprezzando quello che Dio mi ha dato: gambe e fisico per poterlo fare, tutto quello che può essere rumore, velocità, caos, non va di pari passo con me, anche se, mi ricollego a prima, l'automobile mi ha dato tanto.

(a cura di Mariella Bettarini)

Enrico Bernieri

L'anima e la macchina

*"Une lettre d'exortation à un ami pour le porter à chercher. Et il répondra: "Mais à quoi me servira de chercher? rien ne paraît". Et lui répondra: "Ne désespérez pas". Et il répondrait qu'il serait heureux de trouver quelque lumière, mais que, selon cette religion même, quand il croirait ainsi, cela ne lui servirait de rien, et qu'ainsi il aime autant ne point chercher. Et à cela lui répondra: La machine"*¹. Pascal, *Pensées*

Il sole è forse il primo evidente meccanismo con cui gli uomini hanno avuto a che fare: da quando l'umanità ha memoria



sorge tutti i giorni a ore e in punti dell'orizzonte che variano con regolarità nel corso dell'anno e al mutare della latitudine. Tuttavia, se diamo ascolto a Hume, e dubitiamo ogni giorno che il sole possa sorgere domani, esso all'improvviso viene a mancare di quella che è la caratteristica essenziale di una macchina: la sua totale prevedibilità.

Per quanto l'uomo abbia da sempre costruito macchine è passato un lungo tempo prima che ne sviluppasse il concetto. Ciò non è strano finché ci si pensa viventi in un mondo in cui sono gli dei e il caso a governare, o immersi in una realtà in cui anche gli oggetti sono dotati di anima e di arbitrio. Bisogna attendere il '600, e con esso la netta cesura tra soggetto e oggetto per incontrare per la prima volta il concetto di macchina.

Il genio di Leonardo l'aveva anticipato, dando per la prima volta gran rilievo allo studio meccanico della natura: "La scienza strumentale over machinale è nobilissima e sopra tutte l'altre utilissima...", ma è solo con Galileo e Descartes che l'anima abbandona definitivamente i fenomeni del mondo: la natura è meccanica e il suo libro, come dice Galilei nel *Saggiatore*, "è scritto in lingua matematica".

Ed è proprio attraverso tale descrizione matematica, che permetterà - una volta che si sarà sviluppato il calcolo infinitesimale - di prevedere in maniera totalmente determinata l'evoluzione di un sistema fisico, che la natura diventa MACCHINA. La gravitazione universale di Newton metterà ben presto in maniera eclatante dinanzi agli occhi di tutti questo fatto, trasformando il cosmo in un gigantesco orologio di cui è possibile prevedere con precisione assoluta ogni movimento. Il concetto di macchina si affranca così definitivamente da quello di semplice marchingegno, strumento, oggetto artificiale e diventa cosmologico.

Lo diventa a tal punto da far ritenere a qualcuno che ogni cosa sia riconducibile ad esso. Nascono così, ad esempio, la psicologia meccanica di Hobbes e il totale determinismo di Laplace, che teorizzano un totale annullamento del libero arbitrio, e si sviluppa, tra i secoli XVIII e XIX, una sorta di scolastica del meccanicismo che presume di metter voce su tutto e i cui seguaci non si sono ancora estinti.

Tuttavia, per i suoi ideatori, i limiti della macchina erano chiari: meccanicizzare la natura per liberare l'uomo. Il meccanicismo del seicento non mira a sterilizzare tutto, ma punta a individuare una precisa linea di demarcazione tra Dio e l'uomo da una parte e la natura dall'altra. Per Descartes esiste una possibilità di comunicazione tra i due mondi, ed è Dio a garantire alla res cogitans la possibilità di conoscere la res extensa. Per Pascal le due sfere appartengono a ordini diversi e non commensurabili. Ma in ogni caso, per entrambi i filosofi, come per quasi tutti i fondatori seicenteschi della scienza moderna e del pensiero "meccanico", la distinzione è evidente e dichiarata. E di fatto questa distinzione permane nel tempo e in qualche maniera sopravvive fino ai nostri giorni - almeno secondo una certa linea di pensiero che non totalizza il macchinismo e la scienza - se possiamo trovare tra gli enunciati di uno dei maggiori filosofi di questo secolo, un'affermazione di chiara eco "pascaliana": "Noi sentiamo che, anche una volta che tutte le possibili domande scientifiche hanno avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure toccati..." (Wittengstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.52).

I problemi vitali no, ma i fenomeni di certo sì. La meccanica si sviluppa e rimane scienza regina, almeno fino alla fine dell'ottocento, quando Herz può ancora affermare, nei suoi *Principi della meccanica*, che: "Tutti i fisici concordano che il problema della fisica consiste nel ricondurre i fenomeni della natura alle semplici leggi della meccanica".

E la convinzione è diffusa, suffragata da tre secoli di successi e dalla fertilità delle spiegazioni meccaniche nei campi più disparati; non solo l'astronomia, ma anche l'elettricità e il magnetismo, la termodinamica e la teoria cinetica dei gas. Dalla macchina alle macchine lo sviluppo nel corso dell'ottocento è stato spettacolare, con determinanti ricadute in campo economico e sociale - elettricità, vapore, ferrovie, industrie: il mondo ne è rivoluzionato. Non è strano che alcuni ritengano che l'uomo sia sulla soglia di acquisire il controllo completo sulla "macchina"

del mondo. Ma è a questo punto che tale macchina rivela una "anima" insospettata

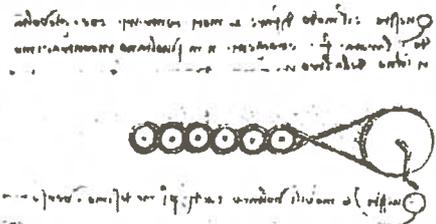
La relatività ristretta di Einstein fa "evaporare" l'etere, il supporto meccanico che secondo i fisici dell'ottocento consentiva la propagazione della luce e di tutte le forze in generale. La meccanica quantistica annulla il concetto di traiettoria di una particella, essenziale per la prevedibilità meccanica, e trasforma l'orologio del mondo in una roulette. La matematica rimane l'unico meccanismo su cui sembra di poter fare affidamento; se anche non è più possibile formulare un modello meccanico si può svilupparne uno matematico e tramite questo fare previsioni. Ma anche le incolmabili fondamenta della matematica subiscono, a partire dalla fine del secolo scorso, qualche scossone. Non solo quella euclidea non è più una geometria "necessaria", ma solo una tra le tante possibili; c'è di più. Come dimostra Kurt Gödel nel 1931, anche il sistema formale costruito col rigore più impeccabile è necessariamente incompleto e contiene verità che non possono essere dimostrate al suo interno. E cosa dire quando si scopre che sempre più fenomeni naturali sono descritti da equazioni che dipendono in maniera "esplosiva" dalle condizioni iniziali? La teoria del Caos - e di questo si tratta - ci dice che in molte situazioni fisiche la nostra capacità di seguire, e quindi prevedere, l'evoluzione dei fenomeni, non può procedere più velocemente della reale evoluzione dei fenomeni stessi. Che macchina è ormai questa, di cui spesso non si può dire prima di dopodomani ciò che accadrà domani?

Ai nostri giorni l'idea di macchina applicata al mondo s'incrina. Se sia possibile svilupparne una migliore, pervenendo ad una "supermeccanica" visione onnicomprensiva, o se tale concetto abbia raggiunto i suoi limiti e sia destinato ad essere abbandonato per sempre in cantina, come un vecchio mecano dei giochi d'infanzia, per essere sostituito da un'idea più fluida e di ineliminabile complessità, sono questioni affidate al futuro.

Appartengono invece al presente alcune considerazioni su quel versante della demarcazione seicentesca ove il concetto di macchina non aveva spazio, dove l'uomo si muoveva libero con il suo arbitrio. Nel mondo dell'uomo, al tempo attuale, di spazio per la macchina sembra invece essercene, e tanto. In una società dominata dalla comunicazione e dai suoi mezzi, dalle leggi del mercato e dell'economia, la pressione dell'informazione e la diffusione capillare dei modelli più forti rendono sempre più omogenee le opinioni degli uomini e sempre più prevedibili i loro comportamenti. Se questo non è totalmente vero per i singoli individui, il peso e l'efficacia della pubblicità e dei sondaggi, il dilagare dei luoghi comuni, dimostrano che una grande quantità di comportamenti e di opinioni collettive sono ampiamente prevedibili e pilotabili. Quella stessa scienza, che va liberandosi del meccanicismo, nata meccanica per rendere l'uomo più libero, corre il rischio, attraverso i suoi prodotti, di rendere sempre più "meccanico", non solo il suo comportamento, ma anche il suo sentire.

Ci si può chiedere, non senza una certa inquietudine, se alla fine di questo processo non sarà la natura ad aver riconquistato la sua anima mentre saremo noi ad incontrarci, scontate e prevedibili macchine, al di là della specchio.

¹ "Una lettera di esortazione a un amico per convincerlo a cercare. E lui risponderà: ? Ma a cosa mi servirà cercare? Non serve a niente'. E rispondergli: ' Non disperare'. E a ciò lui risponderebbe che sarebbe felice di trovare qualcosa che lo illumini, ma che, secondo questa stessa religione, anche se egli credesse questo non gli servirebbe a niente, e che comunque egli ama altrettanto non cercare affatto. E a questo rispondergli: 'La macchina' ".



disegno di Leonardo

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE DEI COLLABORATORI

Nadia Agustoni, nata a Bergamo nel 1964, vive e lavora a Firenze. Collabora a varie riviste. È redattrice de "L'area di Broca". Nella collana Gazebo ha pubblicato due libri di poesia: *Grammatica tempo* (1994) e *Miss blues e altre poesie* (1995).

Cecilia Bello è nata nel 1968 a Roma, dove si è laureata con una tesi dedicata alle prime raccolte poetiche di Edoardo Sanguineti. Si occupa di letteratura italiana del Novecento (in particolare di Pizzuto, Cacciatore, del Gruppo 63, di Volponi, C. Costa, ecc.). Ha collaborato alla "Rassegna della Letteratura Italiana" e attualmente collabora come critico alla rivista "l'immaginazione" e alle pagine culturali del quotidiano "Liberazione". Sul I numero di "Avanguardia" ha pubblicato un saggio su *Purgatorio de l'Inferno* di Sanguineti. Membro della giuria e segretaria del premio "Feronia-città di Fiano", vive a Firenze.

Enrico Bernieri, nato a Caserta nel 1956, laureato in fisica, è ricercatore presso l'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare di Frascati. Ha lavorato per oltre dieci anni nel campo della fisica atomica e della radiazione di sincrotrone. Attualmente si interessa di principi concettuali della meccanica quantistica e di filosofia della scienza. Viaggiatore e Alpinista, ha partecipato a svariate spedizioni extraeuropee sulle principale catene montuose. Oltre ai lavori scientifici, ha pubblicato su riviste e quotidiani articoli di carattere epistemologico e di divulgazione scientifica, cronache di viaggio e racconti.

Mariella Bettarini è nata nel 1942 a Firenze, dove vive e lavora. Ha fondato e diretto il quadrimestrale di poesia "Salvo imprevisti" uscito dal 1973 al '92 e attualmente dirige "L'area di Broca". Con Gabriella Maletti cura le collane di letteratura Gazebo. Collabora a varie riviste. Ha pubblicato una ventina di libri di poesia tra i quali, nel 1986, la raccolta antologica *Tre lustri ed oltre*, mentre nel '94 è uscito *Asimmetria* e nel '96 *Zia Vera-infanzia*; tre di narrativa e un paio di volumi di saggistica, oltre a vari interventi critici in volumi antologici. Negli anni Settanta ha tradotto alcuni scritti di Simone Weil. Suoi testi sono tradotti in varie lingue.

Berlinghiero Buonarroti è nato a Fiesole nel 1942. Disegnatore scientifico botanico e insegnante di Tecnologia e Grafica Editoriale. Gestisce a Compiobbi un laboratorio di stampa serigrafica artistica, cromolitografica e tipografica, per mezzo del quale svolge anche un'attività editoriale artigianale. Come pubblicista è coautore fra l'altro dell'*Atlante dell'ottica illusa* (1989), Cappelli ed. e di *Aga Magèra Difura. Dizionario delle lingue immaginarie* (1994) Zanichelli ed.

Marosia Castaldi è nata a Napoli nel 1951 e vive a Milano. È nel corpo redazionale della rivista "Anterem". Ha pubblicato *Abbastanza prossimo* (1986), *Casa idiota* (1990), *La montagna* (1991), *Piccoli paesaggi* (1993), *La polvere*, con E. Scherfigg (1993), *Ritratto di Dora* (1994).

Massimiliano Chiamenti è nato a Firenze nel 1967. Attualmente è dottorando di ricerca in Filologia dantesca presso l'Università di Firenze. È redattore della rivista "Semicerchio". Ha pubblicato il volume *Dante Alighieri traduttore* (1995), traduzioni e articoli di filologia e critica letteraria. Come poeta ha autoprodotti tre volumi (*Telescream* 1993, *User-friendly* 1995 e *x/7* 1996). Cantante-poeta, ha fondato il gruppo EMME col quale suona ed itenera. Ha creato un ipertesto poetico visibile su Internet (<http://www.dada.it/dadart/poesia.html>). Per contattarlo tramite posta elettronica: emme@dada.it

Mirco Ducceschi, nato a Losanna nel 1961, vive e lavora a Pisa. Nella collana Gazebo è uscita, nel 1992, la sua opera prima di narrativa dal titolo *La sabbia e la polvere*. È redattore de "L'area di Broca".

Silvana Folliero è nata nel 1926 a Roma dove vive e lavora. Esordì molto giovane con due monografie storiche (1950; 1952). Successivamente iniziò a pubblicare ricerche, saggi filosofici e di critica letteraria su autori contemporanei, senza tralasciare l'attività creativa. Ha collaborato e collabora a molte riviste di cultura e a diversi giornali. È stata ed è attivissima nel campo politico/sindacale.

Tra i principali volumi editi: *Gli Universi di Merleau-Ponty* (1968), *Utopia e Coscienza* (1976), *Invito alla lettura di Palumbo* (1976), *Petralcesi* (poesia, 1984), *La Galleria di Neotero* (racconti, 1995). Ha fondato il premio di poesia "Anna Borra".

Kild Franceschi, nata a Livorno nel 1945, si è laureata in lingue all'università di Pisa. Vive a Firenze. Lettrista dal 1977, nel '78 dà vita con Andrea Chiantini all'"Operazione Lavoisier", ciclo di libri oggetto sulle "scorie d'artista", ora proprietà della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Dal '76 ad oggi ha realizzato circa venti mostre personali e collettive in tutto il mondo. È anche autrice di numerose pubblicazioni, fra cui *Appuntamenti per una umanità piccola* (1977), *La vita è un sogno* (1981), *Regesta* (poesie di Insel Marty, 1981), *E sorride del proprio metodo...* (poesie di M. Pia Moschini), *Paper recall* (1993). Dal 1990 si dedica alla poesia sonora sperimentale.

Alessandro Franci, nato nel 1954 a Firenze, dove si è laureato in architettura, vive a Compiobbi (Fi). Nel 1988 ha pubblicato nella collana Gazebo il libro di poesie *Senza luogo* e nel 1994, nella medesima collana, i racconti *Delitti marginali*. È stato redattore di "Salvo imprevisti" e lo è de "L'area di Broca".

Gabriella Maletti è nata a Marano sul Panaro (Mo) nel 1942 e vive a Firenze. Fotografa, ha esposto in varie città italiane. È anche autrice di numerosi video. Collabora a varie riviste letterarie. È stata redattrice di "Salvo imprevisti" ed attualmente lo è de "L'area di Broca". Cura con Mariella Bettarini le collane di poesia e prosa Gazebo e Gazebo verde. Ha pubblicato sei volumi di poesia e tre di narrativa, l'ultimo dei quali, *Amari asili* (Loggia de' Lanzi, 1994), ha vinto uno dei premi internazionali Assisi 1995, consistente nella traduzione del volume in lingua inglese.

Loretto Mattonai, nato a Palaia (Pisa) nel 1955, risiede in Tampiano. Laureatosi in lettere moderne all'Università di Pisa, nella collana Gazebo ha pubblicato quattro volumi di poesia: *Canti cloridrici ciarlieri* (1985), *L'attrito del vedere* (1988), *Per un cosmo indiziario* (1992), *Piccole nozze* (1995).

Maria Pia Moschini è nata nel 1939 a Firenze, dove vive. Si occupa di letteratura e di teatro. Poeta lineare, pubblica nel 1983 *Rizomata*. Nello stesso anno fonda "Intravisioni Area", spazio di ricerca artistica in cui predomina il Laboratorio della Parola. Nel 1984 esce *E sorride del proprio metodo...*, con opere pittoriche di Kiki Franceschi. Autrice di varie opere teatrali, sta per pubblicare nella collana Gazebo il volume di testi teatrali *Bataclan*.

Vincenzo Pardini è nato nel 1950 in un paese della media Val di Serchio (Lucca). Collabora a quotidiani e a riviste, tra cui "Nuovi Argomenti"

e "Paragone". Ha pubblicato vari libri di racconti, tra cui *Il falco d'oro* (Mondadori, 1983), *La mappa delle asce e La congiura delle onbre* (Theoria, 1991), *Rasoio di guerra* (Giunti, 1995) e alcuni romanzi, l'ultimo dei quali *Giovale* (Bompiani, 1993).

Ambroise Paré nato a Bourg-Hersent in Francia nel 1509, fu medico, chirurgo, anatomista e soldato. Nel trattato *De Chirurgia* progettò una serie di protesi artificiali. Morì nel 1590.

Paolo Pettinari, nato a Senigallia nel 1957, vive e lavora a Firenze dove si è laureato in lingua e letteratura inglese. Con Borella e Contemori ha pubblicato *I persuasori arguti* (1985) e un suo saggio sulla retorica della caricatura è apparso in *Dalla satira alla caricatura* (1985). Nel 1987, nella collana Gazebo, ha pubblicato il libro di versi *Sidera*.

Nel 1992 ha dato vita a "Uroboro", rivista elettronica di letteratura e critica. È redattore de "L'area di Broca".

Antonello Ricci (Viterbo, 1961) proviene da studi di antropologia del linguaggio. Suoi saggi sulle riviste "I giorni cantati", "Il Mulino", "Italiano & oltre", "La ricerca folklorica". Dal 1987 si occupa stabilmente di ricerca letteraria. Nel 1995 ha pubblicato *Di notte (libro)* e nel 1996 *La zona grigia* (Viterbo, cronache, ferite, fantasmi).

Giovanni R. Ricci è nato nel 1953 a Pisa, dove vive. Laureatosi in lettere con una tesi di semiotica teatrale, si è specializzato in Psicologia presso la Facoltà medica dell'Università di Siena. Insegna storia dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Urbino.

Nel 1976 ha pubblicato nei Quaderni di "Salvo imprevisti" il libro di versi *Il gioco di Marienbad*. Ha curato per Sellerio la riedizione di un testo settecentesco sul pantomimo classico (V. Requeno, *L'arte di gestire con le mani*). Redattore di "Salvo imprevisti" dal 1973, lo è attualmente de "L'area di Broca".

Davide Rosso è nato nel 1971 a Torino, dove risiede. Laureando in Lettere Moderne, è completamente inedito.

Alice Sturiale, nata a Firenze il 18/11/1983, è morta improvvisamente la mattina del 20 febbraio 1996 al suo banco di scuola, in II media. Dal primo anno di vita ha sofferto di una malattia congenita che le impediva di camminare. Una raccolta di suoi scritti in prosa e in versi, dal titolo *Il libro di Alice*, è uscita postuma nel giugno 1996 per le edizioni Polistampa di Firenze.

Gianni Toti è nato a Roma nel 1924, dove vive. Ha scritto numerosissimi articoli, reportage, inchieste da "inviato speciale" e direttore di giornali e periodici. Ha pubblicato decine di saggi, dieci libri di versi, due romanzi, testi di teatro-poesia e teatro-da-pagina; tradotto autori di poesia e narrativa (tra cui Cortázar e Majakowski). Critico letterario, cinematografico e teatrale, ha coniugato poesia e elettronica (è "il padre" della "poetronica"), realizzando importanti video d'avanguardia.

Liliana Ugolini è nata nel 1934 a Firenze, dove risiede. Ha pubblicato le seguenti raccolte di poesia: *Il punto* (1980) e nella collana Gazebo: *La baldanza scolorata* (1993), *Flores* (1994), *Bestiario* (1995) e *Fiapoesie/Vagazioni* (1996). È redattrice della rivista "L'area di Broca".

Pier Luigi Zoli è nato nel 1940 a Firenze, dove vive e lavora come titolare di un'officina meccanica.

